تاريخ الباليه

بيير مشو

ترجمة :

مجدي فريد

تقديم :

د. أشرف النويري

الكتاب: تاريخ الباليه

الكاتب: بيير مشو

ترجمة : مجدي فريد

تقديم : د. أشرف النويري

الطبعة: **2018**

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



5 ش عبد المنعم سالم - الوحدة العربية - مدكور- الهرم - الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : 35825293 - 35867576 - 35867575

فاكس : 35878373

http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

مشو ، بيير

تاريخ الباليه / بيير مشو / ترجمة : مجدي فريد / تقديم : د. أشرف النويري – الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

183 ص، **17** سم.

الترقيم الدولى: **3 – 664 – 446– 977– 978**

أ – العنوان رقم الإيداع : **1937 / 2018**

تاريخ الباليه





مقدمة :

فن الحيوية والشاعرية والحركة

فن الباليه من الفنون الراقية شديدة الشاعرية، ينبض بالحيوية والحركة، مصاحبا بموسيقى ذات ايقاع جذاب، يستهوي كل من يراه، حتى لو لم يفهم مغزاه، رغم أنه يحكي أفكارا وأحداثا، لكن بطريقة التلميح والاستعارة والرمزية.

وفي القرن السابع والثامن عشر، كان هذا الفن الرفيع مفضلا عند الطبقات الأرستقراطية المثقفة فقط، وباتساع معرفة الإنسان، بدأ يعرف المفهوم الخفي التي ترمز بها حركاته، فأقبل عليه أكثر طبقات المجتمع.

والباليه هو أحد فنون الرقص التى تعبر عن مشاعر ورغبات وتطلعات الإنسان منذ أقدم العصور وهذا الفن كغيره من الفنون مر بمراحل عديدة أضفت عليه خصائص وسمات متابينة، ففي البدء كان الرقص فنا فطريا أو عفويا رغم قدرة الإنسان الطبيعية على أداء الموضوعات التى تهم عالمه ومنها ما يتصل بالعلاقة الرابطة بينه وبين الآلهة والطبيعة.

وكان الرقص واسطة التعبير عن الفرح والقهر والخصب والقحط والأمل واليأس ثم طرأ عليه التغير والتطور شأنه شأن بقية الفنون، وكان لتطور مراحل الإنسان عبر التاريخ تأثير كبير على تكوين ونشوء فنون الرقص المختلفة من شعب إلى آخر، وقد تنامت تلك الفنون ووصلت أوج تطورها.

يُعد الإنسان هو الأداة الرئيسية الخالقة للحركة والتي تعتبر عماد هذا الفن والوسيلة الناقلة والمعبرة عن عالم الإنسان، وإذا تتبعنا تاريخ نشوء مصطلح "باليه" حيث يعود الفضل لظهور كلمه باليه إلى دومنيكو دي بياشيترا (1390 –1470) عندما أطلق اسم بالو بدلا من دنزا "الرقص"، ويعتبر أول عرض باليه هو ما قدمه بالتازار دي بوجويولكس في عرضه باليه كوميك دى لارينى (1581) وقد اعتبرت التقنية العالية في الرقص الجماعي والحركات تعزيزا لمركز إيطاليا كبلد رئيسى في تطور الباليه إلا أن العديد من المختصين في فن الباليه لا يرون أن هذا دليل على كونه البداية لفن الباليه.

يقول الدكتور محمود أحمد حنفي في كتابه (فن الباليه) إن الرقص هو أقدم الفنون الجميلة على الإطلاق، وكان اتصاله بالموسيقى وثيقا فاستخدمت الأدوات الإيقاعية في تنظيم حركاته وتقويتها، وظلت تلك الأدوات ملازمة له منذ النشأة.. كذلك لم تعرف الشعوب الفطرية والمدنيات القديمة في بادىء عهدها الغناء إلا مقرونا بالرقص؛ لذلك

كانت الموسيقى بعنصريها الاساسيين: (الإيقاع – النغم) في خدمة الرقص.

وقد يعجب المرء حين يعلم أن هذا الفن وثيق الاتصال بتراثنا القديم فإننا نرى في نقوش الأسرة الخامسة حوالي **2500** سنة ق.م نساء يرقصن جماعات رقصا بسيطا يشابه تماما أحدث أنواع رقص الباليه.

أما فن الباليه فقد ظهر أول مرة سنه **1581** في قصر فرساي بفرنسا، وقد تآلف هذا الفن كما هو عليه في الوقت الحاضر من الاستهلال، وهو مقطع افتتاحي يعرض فيه المؤلف بعض أجزاء مهمة ومؤثرة في تطوير موضوع الباليه الرئيسي، وترتبط تلك الأجزاء ببعضها بشكل يوجد العلاقة الموضوعية بين الحدث المعروض حاليا وبين الحدث في الماضى وأثره في نمو وتطور الموضوعات والأحداث التي تتلاحق أثناء العرض.

أما إنتاج الباليه فيمر بمراحل فنية وعملية عديدة تشبه في أغلبها تلك المراحل التى تمر بها المسرحية، غير أن المرحلة الفنية الأولى في الباليه تسمى (لبرتو) **lebreto** حيث يتم تحويل القصة إلى حركات مسرحية موسيقية تعبر عن المضمون.

وحول بدايات هذا الفن فسوف نجد أن البدايات كانت في عصر النهضة الثقافية في أوربا حيث بدأ الناس يهتمون بقيمة جسم الإنسان ودوره وهو الأمر الذى دفع الاقتصاد والعلوم والثقافة إلى الأمام بسرعة

هائلة وفي إيطاليا مهد النهضة الثقافية استخدم الأرستقراطيون والأمراء الفنون كوسيلة وطريقة للتباهي بقوتهم الاقتصادية وزيادة نفوذهم السياسي حيث نافس بعضهم البعض الآخر باستثمار أموال ضخمة في الفنون والثقافة.

وبفضل ذلك تطورت الفنون في هذة الفترة تطورا مذهلا، وفي ظل هذة الخلفية التاريخية نشأ رقص الباليه على أساس الرقص الشعبي البسيط في القصور الإيطالية وتطور من لعبة رقص إلى فن بأسلوب وحركات محددة، وكان الباليه رقصا بسيطا للتسلية رقصه الأرستقراطيون والأمراء أنفسهم في حفلات القصور ومآدبها وسمي أيضا "الباليه بين المآدب"

وفي زفاف دوق ميلانو عام **1489** عرض "رقص المأدبة" وهو رقصة نموذجية لهذا النوع من الباليه وفي نفس الوقت ظهرت في القصور وظيفة جديدة وهي "أستاذ الرقص"

في القرن الخامس عشر جاء الملك الفرنسي تشارلز الثامن مع جيشه إلى إيطاليا وفوجىء باكتشاف رقص "الباليه بين المآدب" الأنيق والفاخر فجلب هذا الفن والفنانين الإيطاليين إلى فرنسا، وفي عام **1581** عرض في زفاف أخت ملكة فرنسا لوسن أول مسرحية رقص باليه ضخمة في التاريخ بعنوان "الباليه الكوميدي للملكة" من تأليف موسيقار وأستاذ رقص إيطالي وأصبح رقص الباليه جزءا مهما في حياة القصر الفرنسي في القرن السابع عشر.

عشق الملكان لويس الثالث عشر والرابع عشر هذا الفن ولا سيما الملك لويس الرابع عشر حتى أنه اشترك في عروض الرقص بنفسه حيث لعب أدوار البطولة في ست وعشرين رقصة باليه ضخمة وعين ثلاثة أساتذة فنون كبار ليعملوا على إبداع وعرض رقصات الباليه حتى تشكل أسلوب جديد للباليه يدعى "باليه بين الفصول"

في عام **1661** أصدر أمرا بتأسيس أول مدرسة رقص في تاريخ الباليه "معهد الرقص الملكي" وبدأ من هنا تأليف وتنظيم التدريب لرقص الباليه وحددت حركات الأيدي والأرجل في رقص الباليه واستمر هذا النظام حتى اليوم، وفي النصف الثاني من القرن السابع عشر خرج فن الباليه من القصور وصعد خشبات المسارح وأصبح فنا مسرحيا.

بفضل هذه المدرسة ظهرت أول دفعه من الممثلين المحترفين لعرض الباليه، ولكن في ذلك الوقت لعب كل الأدوار في مسرح الباليه راقصون رجال، وحتى عام **1681** عرضت في قاعة الأوبرا بباريس مسرحية بعنوان "نصر الحب" ظهرت فيها أول راقصة باليه على خشبة المسرح وأصبحت الراقصة هي البطلة في المسرحية حيث تعد "جيان فاندن" أول باليرينا في التاريخ..

والجدير بالذكر أن في الباليه الكلاسيكي دائما ما تلبس الفتيات قمصانا سوداء وبنطلونات وردية مشدودة على الجسم، ويعد أسلوب الشعر جزءًا من ملابس رقص الباليه أيضا حيث تشد الراقصات شعرهن ليشكل كعكة شعر حتى تظهر ملامح رؤوسهن وأعناقهن بوضوح وجمال

كذلك فإن الحذاء الذي يرتديه الراقصون والراقصات يكون مصنوعا من جلد خفيف أو قماش حيث تلبس الراقصات اللون الوردي والراقصون اللون الأسود أو الأبيض.

د. أشرف النويري

مقدمة المؤلف :

الباليه: هو الصيغة الحية للفن المسرحي – الموسيقي في عصرنا، وهو – وفق تعاريف "ديا جيليف" ومصنفاته – لامع، نابض بالحياة، عصري ...

نتبين فيه السمات الثلاث التي قد يتميز بها عصرنا مستقبلًا، وهي: الكم والسرعة والانطلاق، ولقد كان، في مختلف أطوار نموه، وعلى مدى نحو أربعة قرون – نتناولها هنا – من الصياغات المسرحية المحببة لدى الجماهير، كما أنه كان الإنعكاس الأمين للأفكار والأحداث الجارية، وهكذا، خلال عشرات السنوات الماضية، عهدناه على التوالي: رومانتيًا، فانطباعيًا، فتكعيبيًا، فسرياليًا.

ولما كان من أهداف الباليه – إذا ما تناولته الأيدي الفنانة المبدعة – خلق لغة شاعرية .. ومحاولة التعبير عن الرمزيات الموحية بالغيبيات التي تسيطر على عالمنا، لهذا كله، يتبوأ الباليه مكانه بين أرفع أنواع النشاط الروحي، وفضلًا عن هذا فهو، كمؤدي للموسيقى، يقوم منها مقام المضمون المادي، ذلك الذي لا تفتقر إليه فنون العمارة والتصوير والنحت، ويفتقده فن الأصوات، وأخيرًا فهو، كفن تلميحات واستعارات لا يرتكز على الواقع إلا بقدر يسير، إنما سنده الموسيقى، وهذا أو ذاك ضمن الدوافع الكثيرة المفسرة لصيت الباليه،والمكانة التي شغلها على مرِّ الأجيال.

وبعد أن كان الباليه هواية المجتمعات الأرستقراطية المفضلة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ها نحن نراه يجابه الجماهير، فلا يجد مشقة ليقوم منافسًا، بل وربما وريثًا للدرامة الموسيقية ... فالأوبرا العتيقة تبدو تمامًا كأن ينابيعها قد نضبت، لم يكتب البقاء لمنهج "فاجنر" من حيث توليد الدرامة بأشخاصها، وروحها من الموسيقى نفسها، وكأن واضع المنهج قد استنفد المنهج بنفسه، أما "دياجيليف" فيوفق إلى منهج آخر لتوثيق التعاون بين الفنون، وذلك بأن يقوم الرقص بينها بدورًا لمنظم – وعلى أن يتسع حتى يشمل كافة الحرفيات وكافة امكانيات جسم الإنسان عبر أساليب النظام الأكاديمي، فالمنهج التربوي الأكاديمي ينقي ويهذب الإيماءة، ويوازن الحركة، فيمكّن من إلغاء "الوصلات" غير اللازمة، ومن تنمية استقلال الأجزاء، كما أنه يزيل مناسبات "التصادم" ويواري الجهود، ويوفر اليسر والرشاقة، فالقفزة، عليها أن تتبع خطًا لا تشوبه شائبة – وإلا اعتبرت مجرد نتيجة تمرينات جمبازية .. والتحليق براقصة، عليه أن يبرز خفة الراقصة ، لا قوة الراقص .. ويذهب "إميل فويلرموز" في القول "مهما بلغت التشكيلات التعبيرية عددًا فإنها لن تكفي لترجمة تشعبات نص موسيقي بمركباته اللانهائية، إن كل راقص يوفق بجسمه إلى تشكيل جديد يعتبر ذا فضل على الفنين التوأمين .. وسيعترف "أبولون" على اتباعه".

وفقًا لهذا المفهوم، يمكن التوسع في التعريف التقليدي للباليه كما نجده، مثلًا، عند "كمبان" في القرن الثامن عشر: "هو موضوع مسرحي يمثل بالرقص .. مع معاونة الموسيقى"، إن الباليه لا يعبر عن الانفعالات

والمشاعر وحركات النفس والفكر فحسب، إذ أن دنيا الأحلام واللاواقع تتفتح أمامه أيضًا !.

الباب الأول

باليه البلاط

يرجع مولد الصياغتين الحديثتين لفن المسرح الموسيقي، وهما الأوبرا والباليه، إلى عصر النهضة بفرنسا وإيطاليا، ولما كان اكتشاف الحضارة القديمة هو الذي أوحى بوجودهما فهما يعتبران آخر ثمرتين للفكر الكلاسيكى،

لقد أنصب حلم شعراء باريس وفلورنسا، في أثناء الحركة النيو – إغريقية العظيمة في القرن السادس عشر، حول إحياء دور الجوقة بتشكيلاها وإنشاداها، وبعث الوحدة المسرحية بالدمج والمزج بين الفنون، كما عرفتها الحضارات القديمة، فبالنسبة لشعراء "البلياد" لم يكن "غناء الشعر على القيثارة" ضربًا من المجاز، كانت أكاديمية الموسيقى والشعر التي أسسها "دي باييف" عام **1571** تسعى إلى تلحين الشعر بحيث يقوم إيقاعه، لأعلى عدد مقاطع الكلمات، ولكن على قيمتها الموسيقية الزمانية (أي كما كان الأمر عند الإغريق والرومان) .. وكما لو كانت طبيعة اللغة الفرنسية تتسنى لمثل هذه المعالجة ؟! .. وسرعان ما شملت هذه الحركة الإصلاحية شئون الرقص، وتساوى في الإهتمام بأبحاث الأكاديمية شعراء وموسيقيو البلاط مع رجال الباليه التابعين للبلاط، من أمثال: "ديوبون وبراتشيون وبوجوايه" من مبدعي ومدربي

ومنظمي حفلات ميلانو الذين كانوا يستدعون إلى فرنسا ويستبقون فيها.

وكانت قد سبقت محاولات مماثلة في إيطاليا وقدم عدد من التمثيليات "على الطريقة القديمة" أي حيث الدراما مصحوبة بموسيقى وغناء ورقص، ولابد أن "دي بايبف" الذي ولد في فنيسيا من أب في السلك السياسي، كان على دراية بتلك التمثيليات، إنما الذي تولد في إيطاليا من مثل هذه الأبحاث والمحاولات كان "الأوبرا" .. حتى أنه ليعتبر عرض "الأمفييرناسو"، لـــ "أورازيوفكي"[1] ، عام **1594** أو "أورفيو" لـــ "مونتفردي" عام **1607** أول تاريخ لمولد الدرامة الموسيقية.

هذا، وقد تلاقت وتفاعلت العناصر التي كونتْ، فيما بعد "باليه البلاط"، في كثير من الحفلات الترفيهية بقصور فرنسا نفسها، نذكر منها: المآدب الملكية بما شملت من رقص وألعاب بهلوانية، والألعاب البهلوانية، محلية أو مستقدمة من الخارج .. وحفلات استقبال المدن للملوك والأمراء التي كانت تتضمن ألعاب الفروسية، واللوحات الحية والمشاهد الإيمائية التي كانت تؤدى فوق العربات، فضلاً عن حفلات الرقص المقنع أو التنكري "المومري" ففي كل عام، كانت تُقام بمناسبة الكرنفال حفلات كبيرة، وبين الحين والحين، متسع لمناسبات .. وحفلات أخرى.

[1] - أعيد إخراج هذا المصنف، عام **1938**، في فلورنسا بمناسبة أعياد "مابو الفلورنسي".

ومنذ عودة رفاق شارل الثامن، عام **1495**، من أول حملة في إيطاليا ... مبهورين بما كشفت لهم شبه الجزيرة من حضارة مفرطة، أخذت تطغى على شتى قطاعات الفن مسحة إيطالية .. إلى أن بدأ في أواخر عهد "آل فلواه" تأثير إيطاليا هذا نهائيًا، ولا عجب فالقوم من أنصاف الإيطاليين، يعيشون في بلاط فلورنستي، هو بلاط أمهم الملكة "كاترينا مدتشي"، وهكذا، سارت فرقة الرقص القديمة (لامومري) تسعى إلى محاكاة ألعاب الفروسية التي لا زلنا نشهدها عبرأعمال الفرسكا، لبنوتزو جزولي، في كنيسة ريكاردي بفلورنسا، كما أن الجماهير أضحت لاتمل الإقبال على مشاهدة الباليهات الريشق، تلك التي كانت تستوحي حرياتها من خلال "الربيع" أو "مولد فينوس" من بين لوحات بوتيتشلي...

وتولى شعراء القصر تنظيم الحفلات، وكانوا يعرفون "بترارك" و "الأريوست" معرفتهم للشعراء الغنائيين اليونانيين، إذ أن إيطاليا في اعتبارهم، كانت العهد الكلاسيكى الثالث (أي أنها تأتي بعد أثينا وروما) .. ودرجوا يستقون أفكار الحفلات وموضوعات قصصهم من الأساطير والقصص الخرافي، لا من الكتب المقدسة .. و "يحاولون دائمًا أن تتوافق أوزان شعرهم وموسيقاهم مع خطوات وحركات الراقصين" (سانفال: "أثريات من مدينة باريس").

وهناك، بين صخب الأعياد التي حافظ التاريخ على ذكراها، بعض الأعمال الرائعة التي تعين على تتبع الطريق المؤدي "لباليه البلاط" أولها "الباليه الفكاهي للملكة" (**1581**) حيث اتحدت الموسيقى والشعر

والرقص والزخرفة والإضاءة وحيل الإخراج في عرض غير واضح، غير متناسق النسب، "شامل كامل"، تعرف الرواد من خلاله على العناصر التقليدية لما سبق لهم أن شاهدوه من حفلات، وعلى ما هو جديد مقتبس من الحفلات الإيطالية، بل وعلى التأثرات بوجهات نظر "دي بابيف" الخاصة بوظيفة الجوقة في الدراما من حيث تناوب الرقص والغناء، لقد كان هذا المصنف جميعًا حيث إنه اشتمل على فكرة درامية واتشح بمظهر مسرحي حقيقي .. كما أنه لم يعدْ بمثابة لهو شعبي وإنما ترفيهًا[2] أعد إعدادًا "لتنعم به صفوة في أوقات فراغها، كتنويع لملاذها" .. ثم، في عهد لويس الثالث عشر، صيغ على نفس النمط: "نجاة رينو" عام **1716** و "مغامرة تنكريد في الغابة المسحورة"، عام **1619**، ذلك أن كلاً منهما تضمن فكرة متماسكة، متصلة، تقضي التنظيم المنطقي لما بالمصنف من دراما وموسيقى ورقص، هذا، إلا أنه بوفاة مخرجها، "الدوق دي لوين" ، تسود من جديد صياغة "باليه الدخلات"، الأبسط والأقل دقة في نظامه من "باليه البلاط" حيث إنه مجرد مشاهد متلاحقة تؤدي بالتمثيل والايماء والرقص والغناء والإلقاء.

وكانت الموضوعات تستقي من التراث القديم، ولكن في حرية، فلا تخلو معالجة لهذا القديم من التعرض للواقع الراهن، بشئونه السياسية، وأحداثه الدولية، وشواهد اليومية .. ففي "الباليه الفكاهي للملكة" مثلًا، ننتصر "سيرسيه" على "أبولون"، لكن أفاعيلها ضد ملك فرنسا تفشل وتتبدد .. وتنحي "سيرسيه" أمام ملك البلاد.

---

[2] - divertissement

وكان يعهد في تقديم الناحية الأدبية (أي القصصية) إلى منشدين يدبلجون (من وراء الكواليس عادة) سواء بالإلقاء البسيط أو بالغناء، الممثلين الشاخصين أمام الجمهور، فيتابع الجمهور الحفل من واقع كتيبات تشرح تفصيليًا هذا التمثيل وذاك الشعر، وأما عن الموسيقى – وهي دائمًا أبدًا عمل جَمعي – فكان يكلف بها هؤلاء المرموقون الملحقون بخدمة القصر، وكانت فضلًا عن الانشاد الفردي والجماعي تتضمن موسيقى آلية، هى في العادة، وصفية، تلوينية تلائم "الدخلات".

وكان الديكور من ذلك النوع الذي يقدم مختلف مناظر المسرحية في آن واحد (كما في مسرحيات العصر الوسيط، "الأسرار"، مثلًا) عامرًا بالعناصر المتحركة من آلات وعربات وسحب ميكانيكية تظهر فوقها ومن خلالها، الآلهة والجينات ... إلا أن الإخراج، في فرنسا، بات بدائيًا، حقبة من الزمن، تأتيه التجديدات من إيطاليا، حيث كان يعمل للمسرح أعظم الفنانين من أمثال دافنشي وأندريا دل سارتو ورفائلو ..

وأما من حيث الرقص، فكان يميز بين "الدخلات" و "الباليه الكبير" (أو النهاية الرائعة) فكانت الدخلات عبارة عن تشكيلات جماعية يقوم بها المقنعون، من آلهة مائية وحيوانية إلى شياطين وآلهة حب، كانت استكشاف تمثل الحلاقين والحمالين وغيرهم من صحاب الحرف والمهن، في نوادر ضاحكة عن المزيفين والكسحة والدهماء، وفواصل عن القرويين من نجارين ومزارعين، ومواكب صاخبة الأوان والحركات، أو

استعراضات بهلوانية تشمل القفزات الخطيرة المثيرة، والأهرامات البشرية الماهرة، أو نمر من البلاد النائية، تركية ومغربية، وموسكوفية "وأمريكانية"، كملك البيرو وقاضي جرونلاند في "بالية سيدة بلباهو" (**1626**) .. أو "دخلات" حيوانات حقيقية أو صناعية كثيرًا ما تؤدي رقصات مضحكة، مثال ذلك: الفيل والنمر والأسد في "الباليه الفكاهي للملكة" واللاما في باليه بلباهو، وكان يتخلل العرض العام دخلات موسيقية بسيطة، بمثابة فترات راحة للمشاهدين، يقوم بها العازفون على العود أو الفيولا، وكان يراعي عند تصميم "الكوريجرافية" أن يختص الإيماء بالنصيب الأوفر، ويعرفنا "دي بير" في كتابه (فكرة عن التمثيليات القديمة والحديثة **spectacles** – **1668**) بأن "الإيماءات والحركات تعني كل ما يمكن التعبير عنه بالكلام": إنها التمثيلية الصامتة، فالرقص [3] يشمل "كل ما يستطيعه – من إشارات وحركات – جسم أتقن تهذيبه وإعداد للتعبير عن شيء ما .. بدون وساطة الكلام"، وهكذا، فللدخلات، دائمًا وأبدًا، قيمة تعبيرية حيث كان يشترط على كل مشترك فيها إما أن يتحلى بصفة مميزة وإما أن يتزود بأداة ذات دلالة!

وكانت هذه الدخلات من نوعين: إما مواكب بسيطة، وإما دخلات ينجم عنها تشكيلات جماعية تنظمها تخطيطات هندسية سابقة

---

[3] - كل الأتباع – بل الملوك أنفسهم – كانوا من الهواة المتلهفين على الرقص يدربون على أصوله منذ الصغر، بل كان أغلبهم يلقن نظريات الموسيقى وأصول العزف على إحدى الآلات .. فقد تتلمذ "هنري الثاني" و "فرنسوا الثاني" على أستاذ من ميلانو هو "فرجيليو براتشيو" و "شارل التاسع" على "بومبيو ديوبون" و "هنري الثالث" على "فرانشسكوجيزا" و "لويس الثالث عشر" على الفرنسي "بوالو" و "لويس الرابع عشر" على الشهير "بوشان".

الوضع، تؤدى في خطوات (سير) عادية أو منزلقة جانبية [4] .. تتخللها التحيات والانحناءات والتأنقات في السير أو في الإيماء، وهذا كان هو فن "الأشكال"، وإذا أضفنا إليه: "تشخيصات الجسم" و "التعبيرات" نكون قد تبينا تمامًا كافة ما كان يعتبره الأب "منستربيه" (في الباليهات القديمة والحديثة – **1682**) كعناصر مكونة للرقص، ويحدد ويدقق "فويه" في كتابه (كوريجرافيه، أو فن تدوين الرقص بالحروف والأشكال والرموز – **1700**) بتعريفه الآتي: (شكل = متابعة التخطيط في فن).

على أن هذه الباليهات لم تكنْ لتشمل الرقصات الاجتماعية من "بافان وفولت وجيارد وبرانل .." إلا فيما ندر وعرضًا – أي إذا ما استدعى المقام وجودها، ومثال ذلك، الرقص الكروي والاقليمي في المشاهد الريفية أو تلك الرقصات المستوردة حديثًا التي يؤديها الهواة المهرة أو المحترفون، فلنذكر "الدوق دي بسترانا" سفير أسبانيا، الذي أدى برشاقة أخاذة رقصة الجيارد في "باليه الاثنتي عشرة إلهة" (**1604**) ... ونخبة من أهالي إقليم "سفواي" في رقصات محلية في باليه "سكان الجبال" (**1631**) ... وأربعة من سكان جزر "كناريا" في رقصاتهم الخاصة المميزة في باليه "الأربع مملكات".

وكان "الباليه الكبير"، على نقيض ذلك، مجردًا من كل دلالة درامية، أما عن تشكيلات القائمين به، فكانت تتكون بنفس الطريقة، من خطوات عادية ومنزلقة، تصحبها التحيات والانحناءات، وتؤدي طبقًا

---

[4] - glisses

لمختلف التخطيطات المعدة من قبل في صفوف بسيطة أو متقاطعة، أو في دوائر، أو مربعات، أو على غرار النقوش التي تحلي قطع المصاغ ... وما هذا أو ذاك سوى خطوط تتتابع وتتعارض وتتباعد وتتداخل .. كما كان الأمر عليه في حفلات "الكوتيون" الراقصة، وليكن دليلنا "بوجواية" مخرج "الباليه الفكاهي للملكة" الذي ترك لنا وصفًا لمصنفه حيث يقول: " ... وعندئذ استبدل عازفو الكمان طبقة لحنهم بغيرها، وأخذوا يعزفون دخلات الباليه الكبير وهو المكون من خمسة عشر جزءًا، أعدت بحيث يوافق نهاية كل جزء وجود الجميع في دائرة تواجه الملك، ثم بعد وصول المؤدين أمام جلالته، رقص المؤدون "الباليه الكبير"، مكونًا من أربعين جزءًا أو شكلًا هندسيًا، هى تارة، دوائر صغيرة محددة القطر، وتارة، مربعات أو مثلثات تصحبها أشكال صغيرة أخرى ... وفي منتصف الباليه، تكوَّنت "سلسلة" من أربعة تصميمات مختلفة ... ويقول في موضع آخر: " ... هذه التشكيلات الهندسية ... تارة: مثلث خصصت إحدى زواياه لتشغلها الملكة، وتارة، مربعات صغيرة أو كبيرة .. وكانت هذه الأشكال تدور حول نفسها، أو تتشابك كالسلاسل، راسمة، في وحدة وانسجام، من الأشكال الجديدة ما كان يخطف أبصار الحاضرين"، وغير "الباليه الفكاهي للملكة" نذكر:

"باليه دالسين" (**1610**)، الذي قام على الرسم "بحروف هجاء لغة ربات الغابات"، المكتشفة حديثًا في كتاب سحر قديم !

و"باليه الملكات" (1609 – لندن) حيث رسمت الملكة "آن" وصاحباتها اسم "الأمير شارل" .. ثم (رسمت) اثنتا عشرة حورية عبارتي: "الملكة آنا" و "الملك يعقوب" .. بالرقص طبعًا.

إن هذا الرقص أفقي يشاهد من أعلى المنصات والشرفات، وتعرفنا به المنظورات التي سجلها الحفارون وكأنه لعبة شطرنج ... وهذا الباليه يشتق من الهندسة، فكان "بوجواية" على سبيل المجاملة والمديح يوصف بأنه "المهندس المبتدع" .. ولسوف نرى "بوشان" يستوحي ما ترسمه أسراب الحمام من أشكال فوق الأرض عندما ينثر لها البذور، ويعكس أيضًا ذلك الرقص بعض المواكب العسكرية واستعراضات الفروسية، التي هى في الحقيقة، باليهات جنود وخيول ... إنما فيما بعد، يتعقد الرقص ويتحرر من ربقة هواية الحاشية ليصبح الشغل الشاغل للمحترفين .. وسيعتلي الباليه خشبة المسرح، فتتغير الرؤية وتتعدل حرفيته، إن حركات الذراعين والركبتين وتوقيعات القفز وغير القفز، وبعد قليل الأشكال التي تؤدى في الفضاء، يقتضي رؤيتها من الأمام، لا من أعلى .

الباب الثاني

كوميديا ـ باليه وتراجيديا ـ باليه

لما كان "مزران" والملكة "آن" من المتلهفين على كل ما هو أوبرا إيطالية، فقد أرادا أن يشاركهما البلاط والباريسيون ذوقهما، إلا أن التمثيليات المقدمة عامي 1660 و 1662 وهى "أورفيو" (لويجي روسي)

و"كزير زيس" و"هرقل المحب" (كفاللي) لم تحظ بإعجاب الجمهور ... بالرغم مما أودعه أمثال "توريللي و بورنانشيني" من أبهة في إخراج مناظرها، كذلك لم ترق الملك كثيرًا تلك الحكايات الأسطورية، وهكذا، بعد أن أخذ يتدهور شأن "باليه البلاط" منذ آخر عهد "لويس الثالث عشر" ها هو يعرف، من جديد، عهدًا ساطعًا، لقد أصبح "الباليه الكبير السنوي" تقليدًا حكوميًا رسميًا، وهذا فضلاً عن مناسبات لم تكن بالقليلة لوضع باليهات أقل أهمية، أما عن خصائص كل عرض، فبقيت على ما كانت عليه: الدخلات وصفية، والراقصات موضوعية، أي تقوم بخاصة على الإيماء، والباليه الكبير عبارة عن عرض كبير "للأشكال" ... والآلات والمناظر تحيل كل هذا إلى روائع مدهشة، وكان "بانسراد" يبرع في المزج بين شئون البلاط وشئون الأولمبس، فيستلهم في نفس الوقت، الواقع من حوله والميثولوجيا – لا ميثولوجيا إيسخيلوس وفرجيل، مباشرة، إنما عَبْرَ التصرفات والمعالجات الشاعرية "للتاسو والأريوست"، أما عن الموسيقى

والغناء فيغلبان على الرقص حتى كادت تبدو بعض المشاهد كأنها من أوبرات المستقبل، وأما عن الموضوعات فلم تكن، في أغلبها، لتخرج عن الدعوة إلى الحب ... وانتصار الزواج دائمًا أبدًا.

ويقول "بيير رامو" في كتابه ("أستاذ الرقص" – **1725**) أن "بيير بوشان" (**1636 – 1705**) "كان يؤلف كل الباليهات"، ابتداء من عام **1648**، وهو الذي قد لقن الملك الشاب أصول الرقص ... قبل أن يعين مؤلف "باليهات البلاط"، خلفًا "لبوكان" الذي آثر أن يصحب شارل الأول إلى انجلترا.

و "بوشان" هو الذي وضع الأصول الجديدة للرقص الفرنسي "الراقي" ولا غرابة، فهو وريث تقاليد الأساتذة الإيطاليين (وإن كانت هذه – وقت ذاك – لم تضرب بعد في العراقة)، ويقول أيضًا "بيير رامو": " كان "بوشان" عالمًا بحاثًا في تصانيفه، مما كان يوقف على القادرين البارعين وحدهم أمر تنفيذ ما يقوم به من تصميمات" ... وعلى يد "بوشان" ينشط وينمو التطور الذي سيعدل الرقص، حيث لم يعدْ فن الراقص يرتكز على "الأشكال"، وتَتجدد وتَتعقد الأصول الآلية حتى يشهد القرن الثامن عشر غلبة "الأداء" على "الأشكال"، كما أنه (بوشان أيضًا) بعد أن يعين عميدًا للأكاديمية الملكية للرقص، أي في أرفع مركز رسمي، يضع لغة "كوريجرافية" لكي يدون رقصاته في رموز، إلا أن مخطوطه قد فقد قبل أن ينشر، وأغلب الظن أن "فويه" لم يضعْ كتابه (كوريجرافية) سوى من واقع تعاليم "بيكور" (**1653 – 1729**) تلميذ "بوشان" لا من واقع "بوشان" مباشرة،

وتصنيف "فويه" هذا يعتبر أول كتاب قواعد، وأول "كود" للرقص الفرنسي، وهكذا لما سينشئ "بران وكامبير" أوبرا باريس، أو عندما ينتزع "لوللي" منهما "امتياز التأسيس"، سيلجأ كافتهم "بداهة" إلى "بوشان" ليشغل منصب أستاذ الباليه في الأوبرا، فبوشان لا يعرّض بحال.

وكان الملك الشاب يعشق الرقص والموسيقى والمسرح والباليهات ويتوق إلى الظهور في الباليهات مرتديًا أزياء الرقص المسرحي، فلم يكدْ يبلغ الثالثة عشر إلا ويكون قد ظهر في باليه "كساندر" (**1651**) للمرة الأولى، ثم يرقصْ في باليهات البلاط إلى ما بعد "بريطانيكوس" (**1669**) .. وأيضًا عام **1685**، حيث كان قد بلغ السادسة والأربعين في دور "حورية" بباليه "رعائيات فرساي" .. إلى أن تحقق، في آخر عهده كل من الملهاة والمأساة استقلالها، وتنقطع علاقاتهما بالموسيقى والرقص، لقد ولدت الأوبرا، بل أنبتت وجودها، أما "باليه البلاط"، فبعد ازدهارها اليافع، يستنفذ تماماً .. لكن فن الباليه سوف يمارس في صياغات أخرى!

وفي عام **1652**، يلتقي الملك المحب للمسرح "بلوللي" (فلورنسا **1632** – باريس **1687**)، وكان "لوللي" قد قدم إلى فرنسا، في الرابعة عشرة من عمره، مختلطاً بعازفي الكمان والمغنين الملحقين بخدمة "مدموازيل" (أي كبرى بنات شقيق الملك)، ثم ينتقل إلى خدمة البلاط الملكي، فيلحق لتوه بفرقة الباليه، وكانت تعد للكرنفال القادم: "باليه الليل"، فيلاقي جوا "مواتيًا" يجعله يطالب بإعداد الدخلة الجروتسك "بلاط المعجزات" ثم يتفق أن يلحظه "لويس الرابع عشر" في أثناء البروفات، فيمتدحه، ويتعلق به ..

ويدرج على استدعائه إلى جواره، في أثناء كل عرض، لكي يرشده ويوجهه، تماماً مثلما كان يفعل من قبل مع أستاذه بوشان، كان "لوللي" "مهرجاً، وبخاصة كان نموذجاً فذًا لنوع أتباع البلاط، أكثر منه راقصاً ممتازاً أو عازف كمان بارعاً، فاستطاع أن يفرض نفسه كمقرب، كرفيق لا غنى عنه .. ولما كان "لوللي" قد تلقن أصول التأليف الموسيقي بالاستماع إلى "فرقة مدموازيل" والعزف فيها فقط سلك طالب .. فيحظى عام **1653** بعد نجاح "باليه الليل"، بلقب "واضع الموسيقى الآلية"، ثم عام **1661**، عند وفاة "كامبفور" بمنصب المشرف على شئون الموسيقى (بالإشتراك مع بويسيه)، فيمد بموسيقاه مشاهد عدد من الباليهات كما أنه يقدم إلى الأوبرايين الإيطاليين "كزيرزيس" (**1660**) و"هرقل المحب" (**1662**) من ألحانه الراقصة ما يصيب نجاحاً يفوق نجاح الأوبريين .. ويصبح "لوللي" المورد الرسمي للباليهات: يؤلف، ويعد الحفلات "الرعائية" والراقصة بالاشتراك مع المسئولين العاديين عن حفلات الملك، ألا وهم: "بويسيه" زميله في مراقبة الموسيقى، و "بانسراد" للشعر، و "بوشان" للرق، كما يبذل نفسه: عازفاً على الكمان، وممثلاً وراقصًا، ومنشدًا لمقطوعات فكاهية .. ثم واضعاً بعد قليل، للموسيقى الكنسية الوقورة، وساهراً، عندئذ على أن يبدو فناناً مؤلفاً، أكثر منه مهرجاً جائلاً.

ويوافق تلاقي "لوللي" "بموليير" فترة تدهور "باليه البلاط"، وكان "موليير" من بين معاصريه أكثر المؤلفين المسرحيين اهتماماً بعلاقات المسرح والموسيقى، مما أدى به إلى تزويد هزلياته وأولى فكاهياته بالأغاني والرقصات، وإلى ضمه إلى فرقة بليون "لادي بارك" بطلة "تراجيديات

راسين" (فيما بعد) وذلك لسبب حذقها الرقص .. إلا أن صياغة "الكوميديا – باليه" كانت وليدة الصدفة – ذلك أن موليير يروي أنه لما دعاه "فوكيه" عام **1661**، إلى "قوه" ليقدم، ضمن حفلات استقبال الملك، "باليه وكوميديا" (الثقلاء)، اضطره عدم توفر المؤدين في متناوله، إلى أن يقدم الدخلات الراقصة في أثناء فترات استراحة "الكوميديا" .. فكان أن أعجب الحاضرون بهذا "الخلط" بين النوعين وهكذا "فبوشان" هو الذي كان قد أعد الرقص ولا دخل "للوللي" في كثير أو قليل .... ولسبب ما، كان قد آثر أن يبتعد كلية عن ذاك الحفل !

وفي عام **1664**، يبدأ التعاون بين "موليير" و "لوللي" بتكليف ملكي أثمر عن "الزواج بالإكراه"، تستقر إثره العلاقة بين الرجلين حيث تبدو لـــــ "موليير" ضرورة التعاون مع "لوللي" – ذلك الخبير المسرحي – وهكذا يطوران [5] – سوياً – صياغة "الكوميديا – باليه" التهريجية، الكاريكاتورية .. وهما على دراية وثيقة بأساليب الهزليين الإيطاليين – فـــــ "موليير" كان قد ألم بأطرافها على يد "تبريو فيوروللي" (سكاراموش) .. ويضيفان إلى صلب الكوميديا أناشيد وأغنيات ورقصات ودعابات وجوقيات ... ناهلين من عناصر "باليه البلاط" القديم وعناصر "الكوميديا الارتجالية الفنية الإيطالية" " **COMMEDIA DELL'ARTE**" ... وعلى أن يكون نصيب الموسيقى والرقصات وافراً جداً حتى أنه بالنسبة للمعاصرين، اعتبر "السيد بورسونياك" أو "صاحب

[5] - في الأصل الفرنسي : (Les deux Baptistes) أي الباتيسيان أي جان – بانيست لوللي ..... وجان – باتيست موليير. (المترجم)

الحسب والنسب": "باليه تصحبه موسيقى"! حقاً، إن مثل هذه المسرحيات كانت لامعة جدًا، ينتقل فيها المؤدون من الالقاء إلى الغناء، ومن الإيماء إلى الرقص ! .. ويقضي الملك، خلالها، أحسن الأوقات مع رفقائه، نبلاء الحاشية .. والجميع يخالطون أعضاء الفرقة من ممثلين وراقصين ...

وكان "لوللي" في تصميمه رقصاته الضاحكة، ينهج التحريف الكاريكاتوري للحركات العادية أو المهنية ... كحركات الترزية وحركات مدرسي الشيش والرقص في أثناء مزاولتهم حرفهم المختلفة .. على أن نماذج – بل تقاليد – هذا المزاج "الكوريجرافي" كانت ترجع إلى الكوميديا الفنية الأيطالية وإلى حفلات المنصات السوقية الفرنسية **TRETEAUX**، فمن المصدرين نفسهما، كان موليير قد استقى أولى أفكاره وأدواره ونماذجه .. ولقد نشر السيد "سريل" و "بيومونت" بلندن، عام **1928**، تحت عنوان: "المدرسة الحديثة الطريفة للرقص" لصاحبها "جريجوريو لمبرانزي" – طبعة عام **1716** – مجموعة قوائم موضوعات ومعدات وصياغات .. لحفلات المنصات السوقية، في **103** لوحة بينها الفكاهي والتهريجي والريفي وذات الطابع المميز .. تصحبها ألحان الكمان المقابلة مع وصف الخطوات، كما أنها تبين أيضاً الأدوار الأولى والثانوية ... في ملابسها، وفي أوضاعها الخاصة المميزة، داخل المناظر الخاصة بكل مشهد ... فعَبَرَ هذا الأسلوب، قاد "لوللي" صخب حفلة العُرس في "الزواج بالإكراه" ومثل دور المفتي في حفل الاستقبال في "صاحب الحسب والنسب"، وكذلك كان أمره في "الرعائية الضاحكة" و "الصقلي" (**1667**) و "جورج داندان" (**1668**) .. على أن مسرحية "صاحب

الحسب والنسب" تختتم التعاون بين الفنانين، وكانت صياغة "الكوميديا – باليه " قد بلغت أوجها: حيث فقرات الرقص ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحدث الدرامي .. في وحدة متماسكة منطقية، ويحاول "موليير" بعد انفصاله عن "لوللي" أن يواصل العمل مع "مارك انطوان شاربانيتيه" فيقدمان: "الكونتسا دسكار بانياس" و "المريض بالوهم" !

وكان "لوللي" المتشكك بطبيعته، في تيقظ دائم لما قد يهدد أو يمس مكانته، وهكذا لما يفتتح "كامبير، وبران" أول أوبرا (امتياز **1669**) ويقدمان، عام **1671** "بومون" التي تصيب كل نجاح .. تستحوذ صياغتها الجديدة على اهتمام "لوللي"، فيعمل على إبعاد الرجلين، بل وصديقه "موليير" بدون أي مراعاة لما كان بينهما من صداقة قديمة إذ (موليير تخشى منافسته من لحظة إلى أخرى)، وما يحل عام **1672** ألا ويكون "لوللي" قد استولى على امتياز التأسيس لصالحه، وكان، وقتئذ، قد بلغ الأربعين، كان يعمل منذ عشرين سنة في حفلات الملك – وها هو يبدأ مرحلة جديدة في حياته، هى مرحلة ساحرة، في الحقيقة تجمع بين إدارة المسرح وإدارة الفرقة وتأليف الأوبرات، فيضم إلى زمرته "كينو" للشعر، و "فيجاراني" للمناظر والأجهزة الآلية .. وهكذا يودع "لوللي" إلى غير رجعة، المغالاة في الهرج والتفكه، مما شملت أولى أعماله من "باليهات – بلاط" و "كوميديات – باليه" مع "موليير" ويحث "بوشان" على التعاون معه إذ أن "بوشان" ما زال لا يعوض .. فلا يمضي عام واحد إلا ويكون قد قدم مصنفاً سليمًا من حيث الصياغة الجديدة هو "كادموس وهرميون" (**1673**)، لقد ولدت "التراجيديا – باليه" ... ووفق هذه الصياغة

الجديدة، لن يكف "لوللي" عن إنتاجه سنويًا، وحتى وفاته (**1687**) ... بل كذلك سيفعل، من بعده، "رامو"، أن "لوللي" ومن خلفوه – حتى موت "لويس الرابع عشر" بل وبعد ذلك – سيفرضون على أوروبا، في مواجهة الأوبرا الإيطالية، أسلوباً موسيقياً وراقصاً يلعب بمدى ذيوعه دوراً، وأي دور ضمن إشعاع مجد "فرساي" الرائع !.

وفي "التراجيديا – باليه" – وأن كان الرقص يضمر ويتضاءل بالنسبة للسرد المسرحي، إلا أنه يدخل في صميم المعالجة الدرامية ويعمل على بعث وتجميل القصيد الدرامي .. إنما لسبب ندرة الموضوعات الصالحة لم تتحققْ الفكرة على أكمل وجه، إذ إلى عام **1681** فقط، يرجع ظهور أول راقصة على المسرح، وكأن "لوللي" وقتذاك قد قدم عشرة من أوبراته: الرقص فيها أبعد تطوراً وأهمية منه في الأوبرات الإيطالية المعاصرة، وهي الأشبه بحفلات "الكونسير" بالملابس المسرحية .. وكان "كينو" بارعاً في خلق المناسبات الترفيهية ... من أعياد رعاة إلى باليهات قصصية ومقدمات ميثولوجية ...

أما بالنسبة للموضوعات وإخراجها "فالتراجيديا – باليه" لم تختلف إلا في القليل، عما سبقها من صياغات، وأما عن الموسيقى، فهي على العكس، بدت متطورة، متجددة، كما أن الرقص اتخذ طابعاً جديداً .. ومن خلال هذه الرقصات الجديدة اللامعة، المتنوعة، لمس المعاصرون الثورة التي جاء بها لوللي .. فبالفرض الجدلي أن أسلوبه التهريجي كان يعوقه – وهو العداء المهرج أكثر منه الراقص (علماً أيضاً بأن حرفية الرقص حينذاك

كانت لا تزال بدائية)، إلا أنه كان يعرف تماماً ما يريد تحقيقه، وباستطاعته، في أثناء البروفات، أن يجسم بنفسه للراقصين ما يتوقعه منهم ... فكان سلوكه مع معاونه مدرب الرقص لا يختلف عن سلوكه مع واضع القصة أو الديكورات، يصحح، ويلغي، ويعدل، ويغير في ترتيب الدخلات، ويستبدل رقصات بأخرى أكثر ملاءمة مع الموضوع، ثم "لما كان عليه أن يمثل الانتصارات الحربية والطقوس السحرية والمواقف الغرامية التي تقتضي ألحاناً يميزها الرقص – فقد وقع اختياره على أعظم ما كانت تعرف فرنسا من راقصين ماهرين، لذلك عندما اختير "بوشان" لتصميم رقصات الأوبرا .. عهد إليه "لوللي" بالدخلات الراقية، محتفظًا لنفسه بالدخلات ذات الطابع المتطرف التعبيري .. فصمم بنفسه بعض الأجزاء الخاصة به .. كخطوات وأشكال "الشاكون" في باليه "كادموس" لأن "بوشان" في رأيه "كان لا يتماذج مع لحن الكمان" (دي بوس)، والمثل يقال بالنسبة لرقصات الجحيم في "آلست"؛ وكذلك هو الذي أعد، في دقة وأناة، باليهات غير راقصة نذكر منها التمثيل الصامت للمواكب الجنائزية في باليه "بسيشيه" و "تيزيه" و "الأحلام التشاؤمية" في "آنيس" و "الحساسون بالبرد" في "إيزيس" حيث بالنسبة لمثل هذه الرقصات قلما كان يتفق، في وجهات النظر، مع أستاذ الرقص أو الراقصين، فيلجأ لتصميمها إلى "لويس هيلير دوليفييه" بالأكاديمية الملكية للرقص ثم لأدائها إلى شباب لم يتأثروا بعد بالروايتين المهنى.

(قلنا) إنه يرجع إلى هذه الحقبة من الزمن أول ظهور الراقصات على المسرح، ولعل الفضل في هذا التجديد يرجع إلى تأثير "بوشان" عى

الملك – وكان ذلك بمناسبة إعادة تمثيل "أنصار الحب" في باريس حيث رقصت، عام **1681**، الآنسة "لافونتين" بمفردها – دخلات الباليه، ثم التحقت بالأوبرا، عام **1668**، الآنسة "سوبليني" (المولودة عام **1666**) فحلت محل الأولى لترقص – وحدها – الدخلات الكبيرة .. وكان أن نجحت الاثنتان .. وكانتا موهوبتين .. ثم جاءت الآنستان "بزان وكاريه" ثم الآنسة "موبان" (المولودة دوبيني) التي استهلت حياتها الفنية عام **1690** بدورها في "باليه كادموس"، ولنذكر من الراقصين: "لستانج وماني ونوبليه وفافييه وآلار وبيكور"، (**1653 – 1729**) الذي خلف بوشان عام **1683** كمدرس رقص لأبناء النبلاء **PAGES** وكمؤلف باليهات الملك ومدرب لباليهات الأوبرا .. ولم يكتف تماماً عن الرقص إلا عام **1703** بعد أن تألق طويلاً في مصنفات "لوللي" .. كما نذكر من تلاميذ "بيكور": أحد أقارب "بوشان" هو "بلوندي" الذي التحق بالأوبرا عام **1681** ثم أصبح أستاذًا، و "بالون" (**1644 – 1739**).

إن عهدًا جديدًا تتحدد بدايته بتأسيس "أكاديمية الأوبرا" (تأسيس بران وكامبير **1669**) التي أصبحت "الأكاديمية الملكية للموسيقى" على يد "لوللي عام" **1671**.. وهكذا، بعيدًا عن حيز القاعات الملكية وربقة الهواة المشاهير الذين كانوا لا يرون في خطوات الأوبرا سوى مرحاً وترفيهاً .. تصبح الباليهات بموجب أهميتها وقيمتها الفنية وكيانها المسرحي أعمالاً يحتضنها مهنيون محترفون.

كانت المهنة تنتظم .. فرأت الدولة أن تقر هذا التنظيم على أكبر وجه رسمي بالنسبة للعصر ألا وهو تأسيس "الأكاديمية الملكية للرقص" (1661) .. وفي الحقيقة، إن مثل هذه الخطوة كانت تتفق تماماً مع اهتمام العصر بميوله المميزة نحو حب الاختيار والانتقاء والتوضيح والتقنين.

وفي أوائل القرن الثامن عشر، تنشأ "مدرسة الرقص بالأوبرا" حيث ينص قانونها (1713) على أن مديريها "فرانسين ودومون" يختاران أفضل المتقدمين لاختبارت الصوت والرقص والعزف على الآلات لكي يلقنوا – مجانًا – أصول المهنة، فاستضاف فصولها الأولى ذلك الحانوت الكائن بشارع "سان نيسيز" وكان أغلب الملتحقين من الفتيات .. ثم حوالي عام 1790، افتتح، لفترة ما، مسرح لطلبه الرقص بدار الأوبرا – حيث بلغ عدد أعضاء الفرقة حوالي الثمانين.

ولنذكر أسماء مديري المدرسة على التوالي: "دايي" (1750) و"ياسنت" (1716)، و "جاردل الأب" (1770) و "هيبه" (1781) و"بيير جاردل" من (1799 إلى 1815) ثم يستبدل لقب "مدير" بلقب "أستاذ" فيتوالى "مازي" ، و "كولون" "وروماي" "وقستريس" و "مرانت" فالسيدتان "تاليوني ودومنيك " .. أمر التدريس والتدريب.

وهكذا يتحقق التسلسل مباشراً متصلاً، سواء من الناحية التاريخية أو من حيث الأسلوب الفني، حتى إننا لنتعرف في البالرينات الحاليات بالأوبرا – وفي زملائهم الراقصين، خير خلفاء يمثلون الأسلوب الفرنسي، ذلك الذي أخذ يشتهر منذ العصر الكلاسيك.

الباب الثالث

الأوبرا – باليه

بقيت أعمال "لوللي" في "الربوتوار" مدة قرن، ثم جاء من بعده "كامبرا" (**1660 – 1740**)، وهو صاحب خمسة وعشرين باليه وأوبرا، بصياغة جديدة، هى "الأوبرا – باليه" فلنذكر له: "أوروبا اللعوب" (**1797**)

و"كرنفال البندقية" (**1669**) و "الأعياد الفينيسية" (**1710**)، ومما قدمته الأوبرا: "مباهج السلام" (**1715**) و "أعياد الصيف" (**1716**) و "الأعياد الجريكو – رومانية" (**1723**) و "باليه العناصر الأولى" (**1725**) و "غراميات الآلهة" (**1727**) و"باليه الحواس" (**1732**) ... أن النوعين ما زالا لا يتميزان عن بعضهما تماماً، فالباليه يتضمن أجزاء غنائية هامة فضلاً عن إنشاد الجوقة، ويقول "كاهيزاك" ليميز بينهما: إن الباليه ترفيه غنائي راقص يستدرج حدثاً درامياً .. بينما في الأوبرا تتسبب الدراما في الترفيهات ... إن ذلك الرباط الذي كان يجمع في مصنفات "لوللي" بين القص والدرامة يتراخى .. كما أن الاهتمام بالمظهر المسرحي العام يتضاءل .. وحلم كينو بالباليه القصصي يتبدد، لقد أصبحت الباليهات صروحاً زائفة، تافهة، تتلاحق خلاها مقطوعات مستقلة، لا يجمع بينها سوى تماثليات مكانية أو زمانية باهتة مبهة، أما عن الموسيقى فتتكون، في الأغلب، من ألحان مأخوذة من أعمال معروفة تلائم المواقف الممتازة –

وفيما ندر من ألحان موضوعة خصيصًا، وقد اعتمد "رامو" هذه الصياغة في مصنفه "الهند المعوب": قصة الحب في الهند – حيث، بعد مقدمة ميثولوجية تختص بأربع دول هى فرنسا وإيطاليا وإسبانيا وبولونيا، قدمت لوحات تركية وبروفية (عيد الشمس عند الإنكار) وفارسية (عيد الزهور) أضاف إليها "رامو" فيما بعد، دخلة رابعة باسم "الباقة المتدلاه" أو "الزهور المسحورة" (**1751**).

وتتتابع، إبان خمسة وعشرين عاماً، "أوبرات – باليه" "رامو وباليهاته": من "هبوليت وأريسي" (**1733**) إلى "زر وأسترا" (**1749**) و "البلادان" (**1760**) التي سقطت، وواضح في هذه "الأوبرا – باليه" مسعاه من حيث الربط بين الترفيهات الراقصة والدراما نفسها، فسواء رصعت بها الفصول أم الاستراحات، فهى لم تعدْ بمثابة قطع للسياق الدرامي، وإنما كصور راقصة تعبر عن لحظة ما في النمو الدرامي، وأما عن موسيقاه فقد امتازت بحيوية وانتعاش خلاب مما يلحقها بالأعمال الموسيقية الرفيعة الأسلوب، ولنا في "كاستور وبولكس" المثل الرائع للتوازن بين الدراما وما هو العرض المسرحي .. حيث رقصات "آلسيت" الأخاذة (التي ألفها رامو عام **1725** بعد أن شاهد في مسرح "الإيتاليان" عرضًا لهمج جزر الكراليب) ومشهد الجنائز، ومشهد انتصار الرياضيين على "لينسيه" ومشهد الجحيم، ومشهد الظلال السعيدة، الكبير لباليه الكواكب: حيث يحدد "جوبيتر" في روعة وجلال، لكل من "كستور وبولكس" مكانهما بين الكواكب [6].

---

[6] ـ قدم "نقولا جرا" بالأوبرا، عام **1919**، إخراجًا رائعًا لهذا الباليه.

وبإستثناء الآنسة "ساليه" التي انفردت في الرقص، غيورة على أن تربط بين فنها وقدرتها وإحساسها، "فكل الراقصين – كما يقول كاهيزاك – كانوا لا يعنون بغير المنحى الآلي للفن"، كان هذا منوالاً ارتضاه الموسيقيون، متعجلين فيما بينهم، لتقديم الألحان الراقصة "الباسبيبه" للآنسة "بريفوست"، و "الميزيت" للآنسة "ساليه" والسيد "ديمولان" وألحان الدفوف لـــ "الكمارجو" و "البسكاليا" لـــ "دبريه نوفير".

أن الراقصين يريدون الرقص وحسب، "ان كل راقص يتطلع إلى دخلتين في أي أوبرا من تلك التي ينتظر تقديمها." .. وحسبنا أن مثل هذا الانتهاج يتناقض مع فكرة إدماج الرقص في الصراع الدرامي وفكرة جعل الكوريجرافية تعبيراً عن المشاعر والعواطف.

على أن عهد إبراز البراعة هذا لا يمكن بحال أن يعتبر بمثابة مرحلة عابثة إذ، في الحقيقة، لم يكن أهم نقائض العصر غرور المؤدين أو تفاهة ذوق جمهور متلهف على كل ما هو استعراضات، إنما كان العيب، كل العيب، في قصور "الكريجرافيين" أنفسهم، وبالتالي إذا كان قد تعذر وجود باليهات إلا أنه كان هناك رقص ... ثم إن المنافسة بين البارعين المهرة قد مهدتْ لإعداد النظم والقواعد، ولتحديد وزيادة عناصر الحركات الجمبازية GYMNASTIQUE SALTATOIRE ، ولإتقان رسم الخطوات مع العناية الخاصة في مراعاة الانسجام التشكيلي بين ماهر إيماء وشكل عام، كما أن ممارسة "الوضع المنفرج"، مما استقر عليه الأساتذة الإيطاليون من وضع أساسي يقوم عليه رقص الباليه، واعتمدته المدرسة الفرنسية من

بعدهم، مكنتْ فيما بعد من "التحليق – الأمر الذي أدى بالرقص إلى ازدهارات خلال العصر الروماني والعصر الحديث.

كان كل ذي نية طيبة من معشر المفكرين يتطلع إلى حركة إصلاحية في المسرح؛ وها هي على وشك التحقق، كان "ديدور" يقول – وهو أحد صناع الإصلاح: "لم نتكون بعد عند الشعراء أو الموسيقيين أو المزخرفين أو الراقصين فكرة صائبة عن مسرحهم" وهكذا في فجر عهد لويس "السادس عشر" المشحون بالأماني، تنهار الأوبرا التقليدية أمام وضع مزدوج جديد هو "الأوبرا – بوفا" من جهة والدراما الموسيقية لـ "جلوك" من جهة أخرى .. ونلوح في أفق دنيا الباليه شخصية "نوفير".

ومن بين الأسماء البارزة، علينا أن نذكر أول ما نذكر: "فرانسواز بريفوست" ، كبرى "بلربنات" لعصر، التي استهلتْ حياتها الفنية في عام **1699**، وهي مازالت طفلة، ثم، فيما بين **1725** و **1730**، حلت محل الآنسة سوبليني وتوفيت عام **1741**، تاركة" ثلاث تلميذات هن الآنسات: "ساليه، وكمارجو، وريشاليه" فأما "ماري سالليه"، فقد ولدت عام **1707** (أو نحو ذلك) من أب "مهرج" ثم ظهرت على المسرح في أول صباها مثل أستاذها، لكن على "المنصات السوقية" قبل بعد أن صحت "بلرينة" أولى عام **1727** أخذت تنتقل، عبر حياة فنية صعبة ولامعة بين الأوبرا ومسرح "جون ريتش" بلندن .. إلى أن آثرت العزلة عام **1740** وتوفيت عام **1757**، وكانت "ساليه" رقيقة وديعة أكثر منها متحذلقاً .. فاعتبرت راقصة راقية .. قادرة، تتحكم في أسلوب متسق، سهل ممتنع،

متنوع في تعبيره إلى حد الندرة، وقد حافظت على مكانة الترعة الكلاسيك التقليدية لحد ما، بمقاومتها مدرسة البراعة الجديدة .. لكنها أرادت إصلاحاً في أمر الملبس فظهرت في "موفنت جاردن" في عملين من إعدادها: هما "بجماليون" و "باخوس وآريان" (**1734**) بدون السلتين الجانبيتين أو الشعر المستعار حيث بدت في "فستان بسيط من الموسلين ثناياه معالجة على طريقة التماثيل الإغريقية .. وقد شاهدها جاريك على هذه الصورة .. فدأب يتحدث عنها، فيما بعد مع نوفير، إلا أنها لم تفلحْ في إدخال مثل هذه الجرأة إلى أوبرا باريس، ففولتير مثلاً الذي كان يتملقها بل ويتحمس لأفكارها .. لم يجارها حتى هذا الحد !

وأما عن منافستها "كمارجو" (بروكسيل **1710** – باريس **1770**) اللامعة، السريعة، المرحة، الطليقة فحياتها الفنية بالأوبرا تمتد بين عامي **1726** و **1751**، مع انقطاع لمدة ست سنوات، ابتداء من **1734**، وقد برعت في نهج اعتبر حديثاً، عصرئذ، ألا وهو "التحليق"، حيث كانت تفاجئ الرواد بما تقوم به من "انترشاه" ويقول فولتير في (معبد الذوق – **1733**): "إنها لأول امرأة ترقص راقصة كما يرقص الرجال .. "، كانت "كمارجو" لامعة الأسلوب "متمكنة من حيث المنحى الآلي لفنها، ويضيف نوفير ... مع دقة كبيرة من حيث حسها الموسيقي.

وأخيرًا لدنيا "بربارا كامبانيني" – "لابربارينا" (**1721** – **1799**) كمنافسة لكمارجو، جاءت من بارم، وهي في السادسة عشر، فتألقت لتوها، وكانت "بربارا" بساقيها القويتين تقفز، عاليًا جدًا وفي دقة

أخاذة، مما جعل "الماركي دارجسون" " في جريدة ومذكرات" يخشى أن يتوارى أسلوب الحوريات حيال استعراضات المهرجين المتجولين ." فكانت منافسة كمارجو هذه تؤدي في سهولة "الانترشاه"، وقد أخذت تنتقل بين لندن ودبلين ... وبرلين حيث قضت سبع سنوات، فكان أن كلف فردريك الثاني مصوره الخاص (أنطوان بزن) بأن يخلد ملامحها على بافوهات قصر سان سوسي.

ولكن لنذكر أيضاً إحدى قريبات "ماري ساليه": "ماريان كوشواه" ذات الموهبة الفذة، كانت تجمع بين شخصيتي "ساليه" و "كمارجو"، هذا وقد كانت الراقصات يؤدين "الانترشاه " بأحذية ذات كعوب عالية ...

إنما سيرقى أداء "الانترشاه" ويتهذب، فيما بعد، عندما تلغي الأكاديمية استعمال الكعب.

وإنما رغم ذلك الصخب النسوي المتألق، فقد تمكن رقص الرجال من أن يحافظ على مكانته وصيته اقتسم الراقصون المجد – بالتساوي مع الجنس الآخر، سواء في عدد الأدوار أو في النجاح العام .. ومن هؤلاء: لويس دبرية (**1697 – 1774**) الذي امتدت حياته الفنية بالأوبرا بين عامي **1715**و **1751**، فأفل أمامه نجم "بيكور"، ثم قضى عدة سنوات في بولندا ابتداء من **1722**، وكان يذيل اسمه بالكثير كما أنه أطلق عليه لقب "إله الرقص"، قبل (فستريس)، وكان مهيب الطلعة، رشاقته سهلة ممتنعة "تضفي حركاته المتصلة، المرنة على أدائه أكمل انسجام، وفضلاً

عن كل هذا فقد كان ممتازاً في فن الايماء، وأخيراً نذكر "لافال" (1688 – 1767) الذي يرجع التحاقه بالأوبرا إلى عام 1706 وسرعان ما أصبح أستاذًا بها (1739) .. والإخوة مالنر وديمولان فأما عن الإخوة مالنر فقد استهل ثانيهما حياته الفنية مع "ماري ساليه" بانجلترا، وأما عن الأخوة "ديمولان" الثلاثة فقد امتدح نوفمبر صغيرهم.

وكان هذا الرقص الذي يؤدي في ثياب ثقيلة – (أو بالنسبة للنساء في "فساتين" طويلة لا يظهر في أسفلها سوى الحذاء) – يختلف – لا مناص – كل الاختلاف عن رقصنا الحالي حيث الغلبة لحركة الساقين، ولكن ليس من شك في أن الرواد كان يذهب اهتمامهم إلى عناصر أخرى .. شأنهم في ذلك شأننا، حالياً، حيال الرقص الإسباني أو رقص الهند وجاره !

وفي عام 1774، بمشيئة ماري أنطوانيت، زوجة ولي العهد وفي حماها "يتقدم "جلوك" بمصنفيه "إفيجينيا في أوليدا" و "أورفيو"، فيوقظ الأوبرا من نصف النومة التي كانت تخمد فيها، إنه لمولد الدراما الموسيقية، كان المثل الأعلى للقدماء في إعادة الوحدة الانسجامية بين الموسيقى والدراما والعرض المسرحي نفسه، وها هو "جلوك"، "بالإلقاء الملحن" **Recitatif** المستوحى من الكلم، يعمل على إصلاح الأداء التمثيلي ويستدرج بالباليه الدرامي .. فيقضي هكذا على عهد الحذق في الغناء والرقص ؟ وحسبنا مشاداته في أثناء البروفات حيث كان يحتم على

أولئك المدعين المتغطرسين احترام المصنف الفني بالالتزام الدقيق المنتظم بكافة تفاصيله.

وها هو ذا تطوير الرقص يتحقق، فبينما الاهتمام كل الاهتمام كان ينصب على تنفيذ خطوات وكأنها مرسومة فوق أرضية القاعة .. أخذ الأداء يقوم فوق هذه الرسوب الأرض ليملأ الفضاء .. والخطوات تعد، وأما الخطوات فنعد إعدادًا وتتنوع .. ويتسع مجال الحركة .. وتتحدد وتتوازن وتنتقي الإشارات والحركات المكلمة الثانوية (من معوضة وعكسية) للرأس والجذع والزراعين في أدائها المركب فيعتقد ويتحسن مجمل مظهرها في الفضاء، ثم في الوقت نفسه يتسبب "الوضع المنفرج" **L'en Dehors** – (هذا المبدأ التوازني الذي يوجه وضع قدمى الراقص وركبتيه وفخذيه نحو خارج، جسمه) – في تطوير كل ما هو وثب .. وعلى أنه – أي "الوضع المنفرج" – عندما يصحبه ثني الركبتين **Plié** يتسبب في تطوير القفز على اختلاف قيمه الزمانية وأل **Batterie** (أي رفع أحد الساقين في اتجاهات وارتفاعات مختلفة) وأل **Pirouette** (أي دوران الجسم على قدم واحدة)، وهكذا بعد أن كانت مدونات الرقص مجرد تسجيلات للتحرك فوق الأرض، أصبحت تتضمن رموزاً ثانوية تخص حركات الذراعين والركبتين والقدمين، وبعد أن كان التمثيل "أرضيًا" صار السعي – ولا زال – نحو التمثيل "الفراغي"، وبالتالي يكون قد تبدل الرقص والباليه من حال إلى حال.

الباب الرابع

الباليه الحديث: نوفير

ولد جان جورج نفير يوم **29** في إبريل عام **1727** بباريس، حيث تتلمذ على دبريه عام **1740** كما أنه تأثر بماري ساليه، وإن كانت معرفته بها لم تتوثق سوى بعد بلوغها سن التعاقد، وقد استهل نوفير حياته الفنية،

في السادسة عشرة من عمره، ببلاط فونتبلوه، ثم التحق بفرقة "الأوبرا – كوميك" ثم نجده من عام **1743** إلى عام **1747** يرقص في برلين ثم، بعد إلغاء الأوبرا – كوميك، يتنقل، فيما بين عامي **1744** و **1752**، من ستراسبورج إلى ليون ومارسليا حيث يقدم: "الأعياد الصينية"، وينتهي به المطاف في باريس حيث يضمه جان مونيه إلى فرقته (أوبرا – كوميك في سان – لوران وسان – جرمان) كمسئول عن الباليهات، فيقدم من جديد "الأعياد الصينية" ثم "ينبوع الشباب" و "الأفراح الفلنكية" (**1755**) إلى **1757**، فيتأثر بتمثيله ونظرياته وتنضج أراؤه من حيث توثيق العلاقة بين الإيماء والرقص بغية التنويع والتعمق في التعبير.

ويعود نوفير إلى باريس وقد اشتهر .. إلا أنه لا يوافق في مسعى الالتحاق بالأوبرا، فيستدعى إلى ليون حيث يعد باليهات مختلفة،

فيها الزاخر بالغراميات وفيها الملهاة والمأساة، ونذكر منها: "أعياد الحريم" و "غيور بدون منافس" و "موت أجاكس" و "حب قرصان" و "الزوجة القروية"، كما أنه في أثناء إقامته بليون، يحرر: "رسائل في الرقص والباليهات" إلى أن يستدعى عام **1760** إلى شتوتجارت حيث ذلك المسرح الشهير "مسرح الباليه والأوبرا والكوميدي، الذي كان ينفق عليه في سعة الأمير شارل دي فرتمبرج، وبحيث اعتبرت شتوتجارت – إبان السنوات السبع التي قضاها بها (نوفير) عاصمة فن الباليه ومركز التيارات الفكرية الحديثة .. وكثيراً ما كان يتخلف "جتيان فستريس" خلال أسفاره، في شتوتجارت ليحضر "المواسم" بل وليشترك فيها، وقد أحضر منها إلى باريس باليه "مدية" الذي قدمه .. كما لو كان من إبداعه الخاص، أما عما أعده نوفيرخلال هذه الحقبة فلنذكر: "محاكمة باريس" و"مديه" و "أورفيو في الجحيم" و "أنطوان وكليوباترا" و "موت هرقل" و"رينو وآرميد" و "واختطاف بروزربين" و "وكرم الأسكندر" و"الدانابيد" وبه مشهد آلهة الموت والأشباح "حيث أخذت شخصية الموت تتقدم نحو الجمهور فكان أثرها عليه عظيماً" ! ..

ثم يعد نوفير، بين عامي **1767** و **1774** ما لا يقل عن خمسين باليه منها: دخلات باليهات أوبرا "آلبت" لجلوك حيث ارتدى أن يخفي أعضاء الجوقة خلف صف راقصين يؤدون "من الحركات ما هو يعبر عن الغناء، ثم "عيد البحارة" ورقصات "باريس وهيليته" لجلوك (**1769**) و "أورفيو ويورديس" و "موت آجاممنون" و "روجيه وبرادامنت" و "إفيجينيا في طاوريد" (موسيقى آسبلير) و "تيزيه" و "بطل

قبل الأوان" و "آديل دي بونتيو" و "آسيس وجلانيه" و "يوثيم ويوخازيس" و "ربات النار" و "والهوراس" (**1774**).

ومن هناك يترح نوفير إلى ميلانو حيث يقدم "عذراء سالنسي" و "سوق بغداد" و "تيتيجر وفاندًا" و "جالياس دي ميلانو" و "بلترون وإليزا" و "هيمنية وكريزييس".

وهنا تنتهز ماري أنطوانيت فرصة استقالة فستريس لتعينه مديراً للباليه بالأوبرا (**1776**) إذ ولا شك في أن الأميرة، – تلميذته السابقة بفيينا – كانت على دراية بطموحه العظيم وقيمته الفائقة، وكان نوفير قد بلغ الخمسين، وقدم أغلب أعماله (التي تناهز المائة والخمسين باليه)، كان مشهوراً، "مثقلاً بالمجد"، ومع ذلك لا يكف كل من "جاردل" الكبير و "دوبرفال" عن الاعتراض عليه، في عنف، مدعيين أحقيتهما في المنصب، معتبرين إياه دخيلاً ... مجهولاً، ولم يشفع له "فولتير" أو "ديورو" أو عشرون غيرهما، وهكذا يكون نوفير قد عمل في جومشحون بالدسائس والعداء ... جاء ليضع أسس الرقص التعبيري والدراما الراقصة تمامًا كما كان جلوك، في نفس الآونة، يعمل على إبراز قيم الدرامة الموسيقية.

وبعد نوفير، في **1776**، "آبلس وكمباسب" ثم "نزوات جلاتيه"، وهو أول باليه بدون كلام إطلاقاً، ثم "الهوارس"، وهو عمل آخر مميز له، وإن كان لم يعرض غير سبع مرات، ثم يعود نوفير إلى لون الغراميات، فيقدم "مكايد الحب" ومشهدًا راقصاً لأوبرا بيتشيني "رولان" أسئ الحكم على ما شمله من غرابة وطرافة نائية حيث اعتبر جديراً

بالاستعراضات السوقية، ثم يعد، "أشياء صغيرة" على موسيقى يقدمها يقدمها له موزار فيقدم "آنيت ولوبين" (1778) و "زينة فينوس" ورقصات "إكو ونارسيس" لجلوك .. وفي 1780 يعد "مديه" عملاً آخر مميزاً لطريقته، استقبل بفتور وكأن الصورة التي كان نقلها "فستريس" قد أساءت إلى الأصل.

وخلال الحقبة نفسها، كانت تقدم باليهات أخرى من القالب نفسه، أي يغلب فيها الايماء، فلكسيميليان جاردل: "الباحثة عن الروح" (1778) و "نينيت في البلاط" (1778) و "ميرزا" (1779)، الذي ترتب على سقوطه قطع العلاقات في عنف بين المؤلف ونوفير .... ولدوبرفال: "لورا وبترارك" (1780) .. وهنا تنضم "لاجيمار" بعدائها الصريح إلى عداء جاردل ودوبرفال، وهكذا، في يوم 12 يولية 1781، يتخلى نوفير نهائياً عن المنصب، بعد أن هام طويلاً يتوقع النصر، وكان مقدراً له أن يعيش ثلاثين سنة أخرى، وهكذا، وبالتالي فعلى أسوأ تقدير يكون قد ترك للأجيال رسائله المشهورة الملتهبة هياماً وطموحاً لفنه، الحافلة بالدعوة المتفائلة إلى الابتكار والأصالة والوعي الإبداعي، وحسبنا أنها، لفتوتها ومضمونها الخصب ومبدأها الفحل، لا يزال فن الباليه ينهل منها، وفي هذا ما يشهد لعبقرية صاحبها.

ويأوى نوفير إلى العزلة في كارمون فران، لكنه يستدعى إلى ليون ثانية، عام 1787، فيقدم "آديل دي يونتيو" و "آبلس وكمباسب" و "سوق القاهرة" .. إلى أن، في أثناء سنوات الثورة يلجأ إلى إنجلترا حيث

يقدم بلندن: "آديل دي بونتيو" و "أزواج تمبيه" (**1793**)، ثم يعود إلى فرنسا حيث يقضي نحبه في يوم **24** أكتوبر **1810** بسان جرمان .. وإن كان مكان مقبرته قد افتقد تماماً.

وسواء في باليهات أو في كتاباته، كان الإيماء عنده يغلب على الرقص، كان نوفير يود لو عبر الرقص عند الأفكار والعواطف، مثله مثل فنون التصوير والنحت والشعر – الأمر الذي جعله يدرس قواعد المنظور وأصول التصميم عند المصورين .. لعله يوفق إلى جعله يدرس قواعد المنظور وأصول التصميم عند المصورين .. لعله يوفق إلى أوجه شبه وتماثليات تفيد قضيته، فكان – مثلاً – يطبق المعروف في فن التصوير من حيث تضاؤل الضوء وتأثير اللون كلما زادت المسافات، فاشترط أن يكون المؤدون بمؤخرة المسرح من قصارى القامة.

كان نوفير يريد "أن يسترد الرقص سلطانه العتيد على النفس"، إلا أن بحثه الحقائق أو النتائج كان يجاور كل حد معقول ... فيروي الأخوان "فيري"، وهما من محبي فن الباليه بميلانو، مثلاً لمغالاته عند تقديم المآسي حيث كانا قد شاهدا أربعة مواقف خنق في باليه واحد له هو "موت أجا ممنون" كما أنهما يذكران مما قد شوهد – بشتوتجارت – أربعين زوجاً تقتلهم زوجاتهم .. ودماً يسيل فوق خشبة المسرح ... وانهيارات ديكورات: كان نوفير قد أخذ من المسرح الإنجليزي حب الهول والعنف في التمثيل.

وبالتالي، كان نوفير يحد من مناسبات إبداء البراعة، تلك التي يتباهى بها الراقصون، فلا شك أن الجهد المبذول بالوجه أو اليدين – في سبيل إبداء البراعة – يكون على حساب التعبير بها، ويبدو أيضًا أنه كان لا يهيم حبًا "بالبيرويت" – (ذلك الشكل المستحدث، وقت ذاك) – ضمن مجالات البراعة إذ "من السخرية أن نضحي بالتعبير والعاطفة مقابل حذق الجسد وهز الساقين"، إن موقف نوفير حيال الراقصين ليذكرنا حقاً بالفنان الخلاق وهو يحاول التغلب على المادة العاصية، المتمردة، ليثنيها طوع رغباته.

كان نوفير يشارك فكر زمانه، فكر "ديدرو" و "دالمبير" و "كاهيزاك" – محرر أجزاء الأنسيكلوبديا الخاصة بالرقص، كان الفلاسفة يؤيدون الصياغات المسرحية "المتواضعة" من تمثيليات دامعة ومآس برجوازية ويمجون التراجيديا التقليدية، والأوبرا فيهما من بذخ شكلي وخيال مطرد وكذلك المثل الأعلى المصطلح عليه اصطلاحاً، في الرقص الراقي **Noble**، أو الباليه الملكي الأرستقراطي الذي يستلهم الرمزيات الأسطورية والواقع أن نجاح مصنفات "الأوبرا – كوميك" "والأوبرا بوفا" تحدثنا – بما فيه الكفاية – عن قوة الذوق الجديد ومدى ذيوعه.

كان فن الإيماء "على الطريقة الرومانية" يبهر الفلاسفة، ربما لظنهم أنهم يشاهدون، من خلاله، سرابًا ذهبيًا، هو الرقص الإغريقي ! وكان من قبل، حلم استعادة الكمال القديم قد اجتذب مفكري (انسانيي) **Humanistes** عصر النهضة، وإنما هو في أيامنا هذه،

يتبلور من جديد، ملهمًا "إيزادورا دنكان" ومقلديها، ممليًا على "فوكين" مصنفه المدهش: "دافنيس وخلويه".

ووفقًا لهذا التيار الفكري، يعتقد "أوسكار بييه" أن نوفير كان يريد أن يستبدل القوانين الرياضية للباليه – السائدة عصرئذ – "بإيقاع سيكولوجي"، وكان يطالب أيضًا – بالتحلي عن الأقنعة والشعر المستعار، وباعتماد الملابس "المعقولة، المنطقية"، وبالتفاهم المبدأي بين واضع الموسيقى ومصمم الرقص .. وهى آراء سليمة ومثمرة .. لكنه بسعيه وراء التعبير، إنما كان يجاهد للخلط بين الإيماء والرقص، كان حيال الحدث الدرامي من جهة وإبراز البراعة من جهة أخرى، أي أمام الإيماء من ناحية وخطوة الرقص من ناحية أخرى يتحيز للدراما ضد الرقص، وإن معالجاته المسرحية للمشاهد جاءت قريبة من الرقص – الأمر الذي نستشفه من حكم معاصر ورد بمجلة (مركير دي فرانس – 1777): "على الراقص الإيمائي" – دائماً أبدًا – أن يكيف خطواته وفق الموسيقى، فإذا ما تهاون مرة إلى حد السير الحر، أي غير التوقيعي، يكون حينئذ قد خان فنه، ويصبح "ممثلاً إيمائياً" ويعتقد أداؤه المشوه بإهماله أغلب أهميته ومذاقه، ويكتب نوفير بنفسه في مذكراته "لبابيون دي لافرتيه"، ناقدًا أعمال "جاردل الكبير": "منذ أن استولى السيد جاردل على صولجان "تربسيكور" (ربة الرقص)، وهو يضحي بدون رحمة بالأعياد والحفلات ذات الجو الشاعري – مقابل مظاهرة "إيمائية" تستبدل الأداء اللامع والرشاقة الأصلية وانسجام الحركات .. بسباقات باهته، وإشارات يعوزها كل معنى، وتعبيرات واهنة، رتيبة، ثم يضيف:

"... ولا امتياز لهذا النوع الجديد إلا أنه قد يؤدي أناس قد يجهلون الرقص؛ وبجدر بي أن أستبق الأحداث، فأنبه إلى أن جهود الأستاذ التي لا تستهدف مباشرةً الإتقان في الرقص، لن تكون ضائعة فحسب ولكن شؤماً على الأوبرا أيضاً.

وهناك نقطة ضعف أخرى في أعمال نوفير، حيث يبين من خلال سناريوهاتها – بما لا يدع مجالاً للشك – تعقد الفكرة الدرامية (إسرافها الأدبي) وقصور مجرد لغة المرئيات في ترجمة حشد العقد التي كان – في تأن – يسقيها من مختلف المصنفات السالفة في معالجتها الموضوع، وهكذا لا عجب إزاء بحثه عن حدث درامي لكل مصنف، ورغبته في أن يرد للرقص شاعريته وعاطفيته، وهو الذي بطبيعته يرنو عاليًا ويرى كبيراً، إذا ما رأيناه يلجأ إلى الشعر .. فتقوده ميوله الجادة الوقورة حيث إيسيخلوس وكوريني، لا إلى التمثيليات الدامعة السطحية .. إلا أن مثل هذا الاهتمام بالعنصر الأدبي والرمزيات والاستعارات التاريخية والأسطورية مما يضع مصمم الرقص في الواقع أمام مشكلات تعبير عويصة، متشبعة، تفوق إمكانيات لغته (المرئية) فتؤدي به في بعض الأحيان إلى الغموض – مجرد الغموض فعلى المنوال هذا، وكما استغل نوفير مأساة كوريني، "هوراس"، وراودته ملحمة فولتير، "لاهنرياد" بل و "البخيل" لموليير – تفادياً لخطر الغموض – سار "دوبرفال" و "جاردل الكبير" و "الصغير" يحيلون إلى باليهات مسرحيات قديمة أو حديثة بحيث يستطيع الجمهور الذي سبق له مشاهدتها أن يتبع مصنفاتهم بسهولة.

ومما يجدر إضافته إلى الإيماء التعبيري وإلى الإشارة الواقعية أو المطوعة فنيًا **stylise** – تلك الرموز الاصلاحية التي وضعها الأب دي ليبيه، عصرئذ "لتكون لغة" يمارسها الصم والبكم، وهى إشارات تحاكي شكل الأشياء، وحركات العمل، ومختلف الإشارات العادية في الحياة، "تخلو من أي مضمون كوريجرافي أو انفعالي" .. لكن هذا لم يحل دون اعتمادها من الراقصين، واعتبارها لغة تمكنهم من كل حوار مسرحي فدرج الناس يحضرون الحفلات، وبين أيديهم كتيبات تحوي الحوار، فيتتبعون الإشارات المقابلة التي يؤديها الممثلون فوق خشبة المسرح ويتفهمونها، وحتى يومنا هذا، لازال الحوار بين "باثليد" و "جيزيل" "يقرأه" الأصم الأبكم.

هذا إلا أن نوفير يعدل في آخر حياته عن أراء شبابه المسرفة الحادة، ويقلع عن الإعجاب "بالإيماء الروماني" .. فلا يلبث أن يفرق بين فن الرقص وفن الإيماء، مصرحًا "بأننا لا نكون إيمائيين لمجرد كفنا عن الرقص" لقد أتاحتْ له الأيام أن يشهد أعمال الزملاء من منافسين ومقلدين، وأن ينقدها، شأنه شأن عادة كل المجددين، بل يستطلع منشورات "أنجيوليني" ويعيش في النقاش الذي أثارته أعماله وكتاباته، وهكذا تستعيد وظيفة الرقص الأساسية مكانتها في المسرحية الراقصة، على أن نوفير يظل يتمسك بالقانون الأعلى الخاص بالتعبير الراقي، إنما لا خلط عنده بعد بين فن الرقص وفن الإيماء، واذا كان فن الإيماء لا يزال – عنده – هو فن التعبير عن المشاعر بالإشارات، فالرقص هو "فن تشكيل الخطوات والحركات في رشاقة ودقة وسهولة" .... وهكذا تنحو

الكوريجرافية لتصبح متتالية أجزاء راقصة تقابل اللحظات الشاعرية في الحدث ومشاهد إيمائية تعبر عن السياق الدرامي.

ومع تمسك نوفير بمبدأ – (التكنيك ليس غاية إنما وسيلة إعدادية، ضرورية) – فإنه كان يتشدد ويلح – بالنسبة لطلبة الرقص على ضرورة الثقافة المتينة، ففي ثقة وعمق وأستاذية، قنَّن "الوضع المتفرج"، فارضاً – في نفس الوقت – من التماين ما يضمن، في سهولة – اتساع حركات المفاصل والعضلات (دورات الساقين نحو الخارج والداخل وأل **Grands Battements**)، وكان يطالب – أيضاً – بتدريب جدي للذراعين حيث بدونهما لا سبيل للتعبير !.

وإذا كان عمل نوفير الإصلاحي قد اعترض عليه في باريس – إلى حد التخلي عنه أحياناً – إلا أن مصنفاته وأفكاره فرضت نفسها وأكرم المستقبل وفادهما، وهو الذي ابتدع "الباليه الحدثي" **ballet d'action** بل أفضل من هذا، ابتدع "المسرح الراقص": مستقلاً، كافياً نفسه بنفسه، مسغيناً عن نصيب "الإلقاء الملحق": الباليه "في حد ذاته"، أي الباليه الصرف البحث كما نتفهمه اليوم ... وعليه كان إشعاع أفكاره عظيماً ونهائياً.

ولكن هل نوفير الذي حدد مبادئ الباليه القصصي "ومقوماته الجمالية، هو الذي اخترعه" !؟ لقد عثر عليه بين تيارات عصره الفكرية وعلى الأخص عبر محاولات ماري ساليه، وفي ذلك المصنف الخيالي حيث رأت الدوقة دي مين (عام **1708**) أن يؤدي السيد بالون والآنسة

بريفوست بالإيماءات جزءًا من مأساة "هوراس" لكوريني، على موسيقى أعدها خصيصاً السيد "مورية"، كان فن الإيماء رائجاً عهدئذ فلم تكن مصنفات الفرق الإنجليزية أو الإيطالية، في أغلبها بل ومسرحيات "الأوبرا – كوميك" السوقية سوى تمثيليات صامتة !

بعض معاصري نوفير: آل فستريس ...

وعلى الفور قلد الزملاء والمنافسون أعمال نوفير: فانجيوليني وفيجانو في فيينا وميلانو ... ودوبروجارد (الأب والإبن) في باريس ... كما أنه مقابل المؤلفات العديدة التي كانت تطالب بإصلاح المسرح عن طريق تصوير الحقيقة والمألوف ... ظهرت كتب تنشد تجديد الباليه، ففي عام **1719**، مثلاً – راح الطبيب "بيريت" و "القس دي بوس" يعقبان على دراسة هامة "لنقولا كالياركي" نشرت عام **1714**، معالجين مشكلة رقصة تعبيرية حديثة على غوار الرقصات القديمة، فيقرر بريت: "أن الرقص الذي يستهدف، بخاصة، التمثيل الطبيعي لمختلف أعمال الناس، والتصوير بالحركات التوقيعية لمختلف العواطف التي تخالجهم، يكون مثله مثل التصوير والشعر والموسيقى والنحت "مجرد فن محاكاة" وعلى أن "محاكاة" هنا: لا تعني النسخ، حيث أنها مأخوذة بمعناها الأريسطوطي أي النشاط الإبداعي للفنان ... فيحاكي أي يقدم صورة العواطف الإنسانية، ويلح "ديدرو" في "ثالث حديث عن الأبن الطبيعي"

(**1757**): "إن الرقص لردئ في كل مكان .. لأنه لا يكاد أحد يظن أنه فن محاكاة." وكان نوفير يتبع تماماً وجهات النظر هذه !

والآن، فلنستعرض أبرز شخصيات العصر: وأولها :

آل فستريس:

1. "جيتان فستريس" (فلورنس **1729** – باريس **1808**)، تلميذ لويس ديريه، و "إله الرقص"، بدأ في الأوبرا عام **1749**، فارتفع لتوه إلى جوار "ديريه" و "لاني" فأفل نجمهما أمامه، عين مساعدًا للاني عام **1761**، ثم مكانه أول ما بلغ سن التقاعد أي عام **1770**، لكنه تنازل عن المنصب مقابل معاش قدره ألف وخمسمائة جنيه، ولا نعرف له كمصمم – سوى عملين هما: "اندميون" (**1773**)، وتعديلًا لباليه نوفير: "مديه" الذي قدمه عند عودته من شتو تجارت عام **1765**، وكثيراً ما ظهر في لندن وبرلين وفينا، كان – بعد لويس دبريه – أعظم ممثل للأسلوب الفرنسي في الرقص "الراقي"، ويقول عند نوفير أنه: "يتساوى مع ديريه"، من حيث الصنعة، لكنه يفوقه من حيث الذوق، ثم يضيف: " ... وكان يعرف كيف يمس ويثر".

2. أوجست فستريس (باريس **1760** – **1842**)، تتلمذ على أبيه جيتان، فكان خير خلف لخير سلف، بل لعله فاق أباه، التحق هذا الشاب المعجزة بالأوبرا منذ عام **1775**، ثم عين كراقص متفرد عام **1776**، وحتى اعتزل عام **1816** .. بعد

أن يكون قد شاهد "التاليوني"، "وفاني إلسر"، "وكارلوتا جريدزي"؛ وقد وجد فيه نوفير كافة الصفات: الطلعة، الجرأة، الثبات، التألق، حسن تشكيل الخطي، الأذن الحساسة، الدقيقة، الامتياز في الإيماء، كان أعظم راقص في أوروبا؛ ولكن مكانة آل فستريس بدت مهددة، في وقت ما، بظهور:

3. "لويس ديبور" (باريس 1781 – 1853)، راقص تحليق، تارة راقي، وتارة سريع، وتارة شاعري ..، ترك أوبرا باريس ليظهر في بطرسبورج – (وقد تحدث عنه تولستوي في "الحرب والسلام") ثم في فيينا ونابولي كراقص .. ومدرب .. وأستاذ.

4. "جان لاني" (باريس 1718 – 1786)، الذي – على حد قول نوفير – "كان يثير الإعجاب بتفوقه وامتياز"، وقد ظل يعلم في الأوبرا حتى عام 1770 .. حيث اعتزل الخدمة.

5. "دوبرفال" (مونبلييه 1742 – تور 1806)، بدأ في الأوبرا عام 1761، وعين – مع جاردل الكبير – وفي نفس الوقت كمساعد مثله، وكان فستريس قد اعتزل فعين نوفير مكانه فاعتزل بدوره؛ خلفه جاردل مع روبرفال كمساعد له، لكن هذا اعتزل أيضاً بعد قليل تاركاً الأوبرا لجاردل وحده؛ ثم عين في بوردو، ودوبرفال – وإن كان من أنصار نظريات نوفير – إلا أنه كان يتجنب لون البطولات الراقي، فأعد مصنفات demi

earactere[7] -، محيلاً بعض الهزليات "والأوبرات الكوميك" إلى تمثيليات صامتة إيمائية؛ ومما يذكر من أعماله: "فتاة أسيء التحفظ عليها" (**1786**) و "الهارب" و "التجربة القروية" و "الفتى المتقلب".

6. "مكسيميليان جاردل" (مانهيم **1741** – باريس **1787**) بدأ في الأوبرا عام **1755**، ثم عين مساعدًا في عام **1773** فأستاذًا عند سفر نوفير؛ وهو من أتباعه، أعد: "الباحثة عن الروح" و "نينيت في البلاط" و " بائعة الورد" و "البحار الأول" و "ديك القرية".

7. "بييرجاردل" (نانسي **1758** – باريس **1840**)، شقيق مكسيميليان، بدأ في الأوبرا عام **1771**، وخلفه كأستاذ عام **1787**، شاغلاً المنصب مدة أربعين عامًا، مصنفاً: "تلماك" و "بسيشيه" و "بول وفرجيني" .. وهو معروف بامتيازه في فن تحريك "المجاميع".

وهكذا "تكون مدرسة الرقص الفرنسية، وشخصيات لويس ديريه، وماري ساليه، وكمارجو، وديبور، ونوفير قد ساهمت في نشر الثقافة الفرنسية بما لا يقل عما أسهمت به قصور الراين للمعماري الفرنسي "روبير دي كوت" أو "حدائق لاجرانجا" في سجوقيا، المصممة

---

[7] - "ديمي كاراكتير" أي تتأرجح بين الكلاسيك والتطرف في التعبير التمثيلي؛ وكما أن الإيطالية لغة الموسيقى .. الفرنسية لغة الباليه؛ ولكي يستطيع القارئ العربي متابعة أي حدث في الباليه، احتفظنا بالمنطوق الفرنسي – أي الدولي – لمصطلحات الباليه الفنية، (المترجم)

على نمط حدائق فرساي، أو تمثالاً"بطرس الأكبر" ببطرسبورج " وواشنجتون" بالكابيتول (للنحاتين الفرنسيين فالكونية وهودون).

فيجانو وهيلفردنج وإنـجيوليني

وبعد نوفير .. اعتبر فيجانو أعظم شخصية في الباليه الأوربي؛ قدم أول عمل كبير له: "رجال برومثوس" على موسيقى بتهوفن – الذي استعادت أوبرا باريس فكرته عام **1929**.

وفي فينيا ... كان آل هابسبورج المعرفون ببذخهم قد وضعوا تقاليدًا مسرحية لامعة – خاصة بالنسبة للأوبرات والباليهات الإيطالية – إلا أن تأثير نوفير هناك كان قد سبقه التأثير بفنان آخر، هو:

1. هيلفردنج (**1710 – 1768**) الراقص ثم الأستاذ حتى **1758**؛ تلقى علومه الكوريجرافية على نفقة الإمبراطور شارل السادس .. في باريس، "متلقناً أصول آلية الرقص على يد "بلوندي" – كما يعرفنا أنجيوليني، شغوفاً بقراءة المؤلفات الفرنسية عن الإصلاح المسرحي ووصف الحفلات الباريسية .. فعمل على إدخال فيينا، عام **1750**، "الباليه الإيمائي" ذا المنحى البطولي: "مديه" و "التركي الكريم" و "قوة الدم" و "اختطاف بروزربين" و "بجماليون" و "سيرسي" و "بريتا نيكوس" (راسين) و "إيدومينه" (كربيون) و "آلزير" (فولتير) و "يوليس

وسيرسي" و "أورفيو و يورديس" (**1755**) الذي سبق أوبرا جلوك المقدمة في فينيا عام **1762**، وأخيرًا "آريان وباخوس" و "الحب وبسيشيه".

2. جسبارو أنجيوليني (**1723** – **1796**)، تلميذ وخليفة هيلفردنج، ومن أتباع نوفير أيضاً .. الذين انصرفوا عنه فيما بعد، كان "إيطالياً" متفرنسًا، على اتصال وثيق بالعبقرية الكوريجرافية الفرنسية، على حد قول الفريد ساندت (راجع مجلة **A. I. D.**)؛ وكان تعاونه مع جلوك في باليه "دون خوان" قد وطد ميوله لبعث الدرامة في الباليه، فأعد لأوبرا "أورفيو" (جلوك) "إيماءات راقية" بينما كان المؤلف المصلح **Galzabigi** كالزابيجي يصب اهتمامه على أداء الممثلين؛ وقد أعد، عام **1765**، "سميراميس" (فولتير – جلوك) ثم "تتيس وبليه) و "إفيحينيا" و "مغامرات الحريم" وهو "باليه وطني" من ذلك النوع المحبب جدًا وقتذاك؛ وقد وافق قدومه ميلانو وصول نوفير إلى فيينا في خريف **1767** .. فأعد أو أعاد عرض بعض الباليهات منها: "سميراميس" "وسليمان الثاني" (مارمونتيل)، ومما أوردته رسائل الأخوين فردى (من محبي فن الباليه بميلانو) عن أنجيوليني أنه "يحبك نسج العلاقات بين الموسيقى والحركة، أكثر من نوفير؛ لكن كثيراً ما تعوز مصنفاته الحيوية .. حيث أنه يركز كل فئة في الممثل .. وإن كان أكثر بصيرة ورشدًا من حيث

اختيار الموضوعات .. " ولنذكر أيضاً لانجيوليني: "لوريتا" و "رحيل بونيس" و "الانتقام الماهر" و "تمثال كوندياك".

3. سلفاتور فيجانو: ولد في نابولي يوم **29** مارس من عام **1766** عن أبيه أونوراتو فيجانو، أستاذ الباليه القدير، الخصب الإنتاج بفينا وإيطاليا، وعن أم وخالات يحترفن الرقص؛ بدأ راقصاً في روما، ثم التقى، في مدريد، بدوبرفال الذي اهتم بمواهبه فعاونه على اتقان واستكمال ثقافته؛ أعد في فنيسيا: "راءول" (**1791**) ثم "فتاة أسيء التحفظ عليها" من واقع دوبرفال (**1792**) وفي فيينا: "ريتشارد قلب الأسد" (**1793**) (عن سدين وجريتري) ثم جاب ربوع ألمانيا ليعود منها إلى فيينا ليقدم عام **1810**، "رجال برومثية" كمحاولة أولى لعمله المقبل الكبير: "برومثيوس" .. (رغم انتزاع سر النار من الآلهة، يعجز برومثيه عن بث تماثيله الذكاء والقدرة على فهمه .. فيحظى من أبولون أن يقدم الآلهة: أورفيو وأمفيون وباخوس والحوريات والملهمات ... بتعليمها وتثقيفها).

هذا وباستدعائه إلى ميلانو، عام **1804**، بدأ فيجانو، مرحلة جديدة بباليه إيمائي هو "كوريولان" نظمت حركته المسرحية وفقًا للموسيقى، في دقة ملحوظة، وطبقاً للصياغة الجديدة التي سيتميز بها، ولنذكر له أيضًا باليه "آل سترليتز" المعد في فينسيا (**1809**) الذي يروي قصة الثورة العسكرية التي سحقها بطرس الأكبر عام **1698**، و

"هيبوثوس" المقدم في بادوفا، و "الأسبانيون في جزيرة كريستينا" (**1812**) وبهذا التطور المماثل لتطور نوفير من قبل، بلغ الأمر بفيجانو إلى الإقرار بقصور الإيماء البسيط؛ إلا أنه بإعراضه عن مآسي وملاهي دوبرفال التي كانت تمثل "على الصامت" وتفسح المجال، بين الحين والحين، "للعيد" معالج وكمشهد راقص .. يكون (فيجانو) قد مهد لصياغة جديدة، أصيلة ... فها هو ذا يحدد موقفه بنفسه في تصريح أورده ريتوريني في ("تعقيبات على حياة سلفاتور فيجانو – ميلانو **1838**)، إننا في صدد إيماء تعبيري، إشارات واقعية أو مطوعة فنياً **Stylisee**، وثيقة الارتباط بالإيقاع الموسيقي ... مما يكون "إيماءاً راقصاً لا سائراً، كما في الباليهات الفرنسية، أنه في تصميماته يختصر نصيب الرقص الصرف و "الأعياد" والترفيهات الراقصة ساعياً إلى إلغائها كلية.

وفي عام **1812**، استقر فيجانو في ميلانو، وكان قد تم منذ قليل، بناء لاسكالا ... ذلك المسرح الفسيح العظيم الذي يلائم تماماً التشكيلات الجماعية الضخمة، هذا وقد ترك المزخرف سان كويريكو مجموعة لوحات ملونة تبين ما كانت عليه من مناظر وإخراج مصنفات فيجانو عند ذاك التي راح يطلق عليها اسم "كوريودرامة" .. فكيف تماماً عن الرقص ليتفرغ كلية للكوريجرافية، فقدم: "برومثيوس"، معدلاً الليبرتو الأول مضيفًا إلى موسيقى بتهوفن صفحات من "الخليفة " "لهندل" ثم "الحوسيون"، (**1815**)، ثم "بسامي، ملك مصر" (**1817**)، ثم "ميرا" (**1817**) الذي لم يملْ ستاندال مشاهدته ثماني بل

عشر مرات، ثم "ديدال وإيكار" (**1818**) الذي يمثل في أول مشاهده طلبة نحاتين يقطعون في كتل ضخمة وصلبة بينما إيكار الطفل يمرح، ثم "سيف كنيث" ثم "ربة النار" من واقع أوبرا سبونتيني، وقد ضمنه سباق عربات ويصفه ستاندال "باليه العظيم" ويردف "أن أجمل مآسي شكسبير تؤثر على نصف تأثير باليه ليفجانو؛ إن خياله لمن النوع الشكسبيري .. إن في رأسه عبقرية مصور وعبقرية موسيقي".

"العمالقة" (**1819**)، مصنف آخر مميز له، ثم سرعان ما اشتهر ويدور موضوعه حول اللعنة التي تلحق بمن يتملكون الذهب.

ثم "لي سابين"

ثم "جاك دارك"

ثم يفاجئه الموت وهو يعد "ديدون" يوم **10** أغسطس **1821**، في الثانية والخمسين من عمره.

أما الموسيقي التي كان فيجانو يربط بها إيقاعاً تكويناته الواسعة فكان ينهلها، في الأغلب، من بيتهوفن وسبونتيني وهايدن وجريتري أو من موردين أقل شأناً، مثل جالنبرج زوج "حبيبة بتهوفن الخالدة"، وكان لا يتورع عن الإضافة إليها من عندياته، فمثل هذا الخلط والتفكك – عصرئذ – لم يكن يعتبر إثماً يُضار منه أحد، كذلك معروف عن فيجانو أنه كان خلال البروفات، لا يمل من إعادة وتكرار كل حركة إلى حد الإشباع؛ كان بالنسبة لأعضاء الجوقة، يتتبع كل فرد تلو الآخر حتى

يشعر باستمرار كل واحد في هذه المجموعات الضخمة المتغيرة بوجوده ولا يفتقد فرديته وشخصية ...

"إن حركة التكتلات تأخذ بغرابتها وأصالتها ونظامها وصدقها: فالعين التي ألفت أرفع ما باللوحات التصويرية من جمال لابد لها أن تتعرف على عبقرية مصور كبير ....."

وهذه الحركة الدائبة كان في الإمكان وقفها في أية لحظة وعلى أقل إشارة فتبدو لوحة فنية مصممة مكونة، مكتملة من حيث كافة تفاصيلها ... وهذا اللعب بالإشارات والأوضاع، وهذه الحركات الطبيعية والمطوعة في نفس الوقت كانت تقتبس – لا من الملاحظة المباشرة – إنما من الأشكال المدروسة المؤولة، أي مستعارة من أعمال الفرسكا والتصوير والنحت القديم؛ وكان هذا هو نفس طموح دافيد أو كانوفا، ومع ذلك فالموضوعات رغم وجود ليبرتو لها – ظلت غامضة أحياناً كما ظلت التماثليات عالقة؛ والكثيرون من يأسفون، آخر المطاف، على الإعراض عن رشاقات الرقص الفرنسي الجميل (الذي كان قد روج له كبار الراقصين الفرنسيين) والذي طالما أن يصفقوا له عبر أداء المؤدين والمؤديات.

1. جيتانو جيويا: (نابولي **1764** – ميلانو **1826**) من أتباع فيجانو؛ .. وسلالة راقصين؛ قسيس أصبح راقصاً بعد أن شاهد رقص فستريس؛ تنقل بين تورينو وفينيسيا ونابولي وليسبونا وفيينا وبادوفا .. ، صاحب **221** باليه منها: "سوفوينسب"

(1789)، أول أعماله و "تيزيه المفضوح" ثم "الفريد" و "هزيمة المغاربة" و "إستر دنجادي" و "المورلاكي" و "الهوراس والكورياص" و "جابيريل دي فرجي" و "برسيه وآندروميد".

ورغم أنه كان أكبر سناً من فيجانو إلا أنه سرعان ما انضم إليه وأخذ بتعاليمه .. لكنه لم يستطع المحافظة عليها والعمل وفقها، وبدا التدهور محتوماً، وأضحى الأسلوب الرفيع هو "أسلوب المجموعات" كما يمارس في لاسكا.

وهكذا في نهاية القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر يغرق أساتذة الباليه الإيطاليون كافة بلاطات أوروبا بباليها الكبيرة ذات الأربعة والخمسة فصول؛ كان تشوقهم للمعرفة وتنوع ابتكاراتهم وخصوبة أفكارهم تجوب صفحات التاريخ فضلاً عن دنيا الأساطير والكتب المقدسة والملاحم البطولية أو الغرامية، وأقاصيص وتصانيف التاسو والأريوست !.

الباب الخامس

الباليه الرومانتي

فيما بين **1825** و **1831**، قدمت أوبرا باريس "خرسا بورتيتشي" و "ويليام تل" و "فرانسو الأول في شامبور" و "روبير العفريت" كما عرضت مسارح أخرى: "كروميل" و "هنري الثالث في بلاطه" و "مغربي البندقية" و "هرناني" ..

وجميعها أعمال تعلن عن انتصار الحركة الرومانتية بالمسرح، عقب انتصارها في القصة والشعر والتصوير، وهكذا يسيطر والترسكوت وأوسيان وبيرون وجوته، وخاصة شكسبير على فكر وخيال فناني الباليه من مؤلفين ومعلمين ومؤيدين .. وفجأة، تبدو مستحيلة سواء الاستعارات الميثولوجية المصطلح عليها أو التمثيليات الصامتة الدامعة، مما كان قد اشتهر به دوبرفال وجاردل الكبير والصغير .. وتظهر موضوعات جديدة.

وفيما بين **1830** و **1850**، أي لمدة عشرين سنة، تعمل لهذا النصر ثلاث راقصات موهوبات، لامعات، يتنافسن فيما بينهن، بل ويثرن حمية المنافسة بين المعجبين بهن، ثلاث راقصات هن: ماري تاليوني و فاني إلسلر وكارلوتا جريدزي، غير فرنسيات الأصل ولكن مثقفات وفق المدرسة الفرنسية، يسبغن على عالم الباليه مجداً واسعاً وشهرة يندر مثلها.

ففي هذا العصر، تصعد الراقصة على الأطراف (ماري تاليوني – عام **1862** بفيينا) وإن كان هذا لا يمثل في حد ذاته تحويلاً أصيلاً في الرقص، إذ منذ أمد غير قصير، كانت الراقصات قد اعتدن الارتفاع بقاماتهن بأن يثنين أقدامهن في منتصفها، أو في "ثلاثة أرباع، طول القدم، ومن ثم فالرقص الرومانتي لا يناقض الرقص في العصر السابق وإنما هو مجرد تطور هادئ له، تبقى خلاله النظم والقواعد على ما كانت عليه؛ وهكذا الوقوف على الأطراف لمدة لحظات قصيرة جداً لم يكن ليغير حرفية الرقص؛ لكنه بإطالته الخطوط وبتعديله أصول وطرائق التوازن عند الوقوف والسير، يعدل المظهر العام للرقص وعلى أنه في الآن نفسه كانت ممارسة "الوضع المنفرج" للجزء الأسفل من الجسم (أي الفخذين والركبتين والساقين والقدمين)، بالإضافة إلى مجموعات التمارين التي أعدها أجيال من الأساتذة والراقصين تعمل على تنمية وتطوير الإمكانيات الحرفية من حيث السعة في مدى الحركات .. وطول المسافات .. ودفع كل ما هو وثب أو قفز [8] كانت الراقصة العادية بعد تحررها من مقتضيات التوازن ومختلف آليات الحركة العادية تبدو وكأنها تتحدى الجاذبية الأرضية، كانت ماري تاليوني عندما تقف على أطرافها لتتدرب على أشكال التوازن تعد حتى المائة، حقاً لقد خف وزن الراقصة، فأضحت كأنها كائن هوائي، وهكذا، بعد أن كان الرقص عرضاً مادياً شهوانياً يتطوع ليبور أحلام الشعراء وحنينهم إلى الغيبيات: فتصبح ماري تاليوني – لتوها – شعارهم المثالي الأعلى !

---

[8] - L' envoldes jetes et des sauts وأل Jete هو القفز إلى الأمام بقدم واحدة.

"وماري تاليوني" ولدت في ستوكهلم، عام **1804**، من أم سويدية وأب إيطالي راقص ومعلم، هو "فيليبو تاليوني" (ميلانو **1777** – كومو **1871**) حملته حياته الفنية على التنقل من مسرح إلى مسرح؛ بين ربوع أوروبا؛ وكان قد استهل حياته الفنية في أوبرا باريس حيث يذكره نوفير "بين الأفضلين"، ودرست ماري في باريس مع المربي الشهير كولون إى أن يأخذ أبوها على عاتقه أمر تدريبها بنفسه تدريباً كان في الحقيقة قاسياً عنيفاً .. ثم رقصت في فيينا عام **1821**، على أنها عادت إلى باريس في موسمين مختلفين قبل أن تنضم إلى فرقتها، فظهر أول ما تظهر في مختلف الأدوار المعتادة، إذ الواقع أنه كان لابد، لتقييم مواهبها الفذة وتفجير كل ما يمكن فيها من "مغريات" .. من مبتكرات جديدة تستلهم الروح التي كانت تخفق بين جوانحها، وهكذا كان لمشهد المقابر في باليه "روبير العفريت" (**1831**) حيث راحت ماري، في دور راهبة بدير سانت روزالي، تقود موكب إخوتها الأشباح .. أعمق الأثر، وإن كان العمل الفذ الذي اثبت نهائياً قيمتها وأحال التجديد والصنعة إلى أسلوب ووجدان كان باليه "لاسلفيد" المستوحى من قصة لشارل نودييه (موسيقى: شنايتز هوفر – مناظر: سيسري – رقص: فيليب تاليوني)؛ وكان "أوجين لامي"، مصور حفلات ذاك العصور – قد ابتكر لأدوار السلفيد فستاناً خفيفاً، هفهافاً، منفتحاً، من الترلتان الأبيض، متوسط الطول، ضيق في جزئه الأعلى، سرعان ما أصبح الثوب الزنبقي "للراقصة الرومانتية"، فجاء (هذا الثوب) عند تاليوني أقصر منه قليلًا عند كمارجو أو ماري ساليه، ليكشف عن مهارة حركة قدميها؛ وأما

عن وزنه الخفيف، فقد دعا إلى التوسع في الحركة .. بينما تاج الورود البيضاء وجناحي الفراشة، كانت تتمة لتحويل المرأة وتحريرها من حقائقها المادية الراهنة، خارج كل زمان ومكان !

ولم تكن ماري تاليوني جميلة أو فاتنة بل حدباء بعض الشيء، لكنها كانت تضفي على رقصها روحاً، ونوراً شاعرياً، عاطفياً، غنائياً .. وصعودًا بالمعنيين الحرفى والروحي؛ مما كان له أثر سحري وها هى الليتوغرافيات الجميلة للمصور الإنجليزي شالون، تكشف عن مميزات طبيعية أخرى .. من رقبة طويلة مرنة إلى كتفين مستديرين منحدرين إلى رأس صغيرة – إلى ساقين طويلتين، ويدين منسحبتين، وذراعين طويلتين – لربما أكثر من اللازم .. إلا أن ماري كانت كفيلة بتحويل عيوبها إلى فضائل وحسنات: وكان أبوها قد علمها كيف تضم ذراعيها فوق صدرها، فبقى الوضع هذا من أجمل ما تعرف دنيا الباليه.

واستقبل باليه "لاسلفيد" بحماس منقطع النظير؛ فقرب تيوفيل جوتييه بين اسم ماري تاليوني واسمى لامارتين وبيرون، وكان هذا المصنف قد كشف، في آن واحد عن شخصيتها، وعن النواحي الجديدة في مواهبها، وها هو الجيل كان يهتز لأنين شاتوبريان المتعاظم، ولشكوى لامارتين الحنونة الرقيقة يتطوع، في إقدام وتقوى لتسحره هذه لحورية الشاعرة، وكأنه يتطلع، من خلال طيات عالم الأحلام اللاواقعي، إلى انتقام أو تعويض لما وعما في الواقع الراهن من خداع وحقارة، هذا إلا أن فيليب تاليوني لم يوفق، فيما بعد، إلى مثل ذاك الإلهام الرائع الذي

أملى عليه، من قبل، أشكال "لاسلفيد"؛ والمشاهد الإيمائية بقيت على أهميتها، ترصعها فواصل رقص منفرد أو ثنائي .. والجوقة متراصة حول خشبة المسرح تكاد لا تتحرك، كما أنه في المشاهد الطاعنة في الخيال، فاق دور الأجهزة الآلية دور الرقص نفسه، حيث المعدات المقامة في أعلى المسرح كانت تحرك إثنتي عشر أو خمسة عشرة من الكومبارس في الفضاء .. ودواليك حتى تكررت المعجزة، بعد عشرة أعوام، في "جيزيل" حيث أحسن "بيرو" استغلال ثروة الوحي الكامنة في أشكال التحليق، ومرونة وإنطلاقية الوثب على قدم واحدة **L'essor des jetes**، ورمزية الأرابسك وقد رقصت ماري تاليوني مرات أخرى في: "ناتالي" و "بائعة اللبن السويسرية" (**1832**) "والتمرد في الحريم" (**1833**) و "برازيليا" أو "قبيلة النساء" (**1835**) و "فتاة الدانوب" (**1836**) وهو تحريف "للسلفيد" .. لكن، فيرون مدير الأوبرا، كان خلال هذه الحقبة، يخشى من مزاج كوكبه المنقلب بل ويرتاب لإغراء عروض أوبرا بطرسبورج (خاصة منذ تزوجها بالخداع المرئي جيلبير دي قوازان) فضم [9] إلى الفرقة "فاني إلسلر"، وإن كان الاختلاف بين مزايا الكوكبين الفنية يحول دون قيام أي تعارض فيما بينهما، ومع ذلك فقد دأب الرواد يقارنون بين المجد الجديد والقديم، بين المرأة والملاك، أو قل: بين الديونيزية والأبولنية، على حد تعبير لم يكن قد عرف بعد .. فلم تقو ماري على مغالبة شعورها حيال هذا التنافس

---

[9] - هذا المصير المزدوج للحياة نجده أيضًا في: "فتاة الدانوب" و "البيادير" و "جيزيل" و "بحيرة البجع" و "المامونة" و "الكوريجان" و "العصفور الناري" و "الفارس والآنسة" .. وأيضًا في باليه "كوبليا" .. محولًا إلى هزلية.

وغادرت الأوبرا في أثناء تغيب فإني، عام **1837**، تاركة لسبب فرط مواهبها ورشاقتها وخفتها **grace**، صورة فنية كاملة عظيمة لن تمحي مدى الأجيال .. ومن ثم رحلت (ماري) إلى روسيا (**1837** – **1842**) لتقدم عدة باليهات جديدة – مثل: "الغجرية" (**1838**) أو "الظل" (**1839**) وبه تلك الرقصة الثلاثية الجميلة التي أضيفت، فيما بعد، إلى "لاسلفيد" (وحيث يختلط طيف الحبيبة الذي يراه الحبيب وحده بسكان الجبل وهو يرقصون).

ولم ترقص ماري، بعدئذ بأوبرا باريس سوى عرضاً، ثم مرة واحدة بلندن عام **1845** في رقصة رباعية خالدة مع فاني تشريتو وكارلوتا جريدزي ولوسيل جراهن وهكذا تعتزل التاليوني في المسرح، وهى في الخامسة والأربعين، بعد تألق دام سبعة وعشرين عام ... فتقضي الخمسة والثلاثين سنة الباقية من عمرها "متنقلة بين قصريها بكومو وفيينا ... شاغلة أول الأمر منصب مفتشة الرقص بأوبرا باريس (**1859**)، ثم كمعلمة رقص بلندن (عام **1871**) وتقضي نحبها، عام **1884**، في مرسيليا بمنزل ابنها.

وكان رقص التاليوني يتميز بالخفة وبالتحليق [10] (أي الإشكال الفراغية) وبالبالون **ballon** (أي القفز في رقة ثم العودة في رفق للارتفاع ثانية حتى مسافة أعلى من الأولى ....)؛ وكانت محصورة،

[10] - la legerete et l'elevatiou

بعض الشيء حركاتها في الــ **batterie** [11] إلا أنها، من ناحية أخرى، كانت تضفي على رقصها بوثباته الطويلة المتسعة وقفزاته العالية الخفاقة، إنطلاقية أخاذة، كما أن تشخيص ذراعيها كان متعددًا، معبراً، مرناً، رشيقاً، ويلح جميع من شاهدوها على حياء أدائها العذري وسذاجته العفوفة، كانت المرأة تتوارى خلف الراقصة، خلف راقصة تنحو نحو التجريد الصوفي المثالي .. كانت ترقص في الأوبرا بمفردها، اللهم إلا مع "بيرو" ذاك الراقص الممتاز بتحليقه العالي .. الذي كان بدأ معها وشاركها أولى انتصاراتها إلا أن سرعان ما آثرت إقصاءه، ومما لا جدال فيه أن الرقص في عهدها استعاد أولويته على الإيماء، إنما كان لابد للراقصة لكي تؤدي الأشكال الحاذقة، والأشكال التوازنية، والقفزات الواسعة .. (المتطورة بوسيلة الــ **portes** [12] من مسند، أي من "حمال"؛ فإلى هذا الدور انخفض دور الراقص، الكواكب وولوع العصر بالرفض النسائي كانا أيضًا من عوامل إنزواء رقص الرجال؛ فقد كان من المستطاع أن يصبح بيرو"راقصاً" رومانتياً كبيراً، ولكنه لم يجد لفنه مكاناً بجانب كبريات الراقصات اللائي لمعن فوق مختلف مسارح أوروبا .. وأخيراً فالحالة هذه كانت تنبئ أيضاً بعهد يكون دائماً ضاراً وعقيماً .. عهد إبراز البراعة والتشدق بها؛ وبالفعل سرعان ما اقتصر الرقص على بضع حركات في غاية الحذق، واستعراضات حرفية "بهلوانية في سفور" .. والجوقة جامدة في شبه سكون زخرفي محض.

---

[11] ـ مجموعات الحركات حيث تمد إحدى الشاقين وترفع في مسافات وآشكال مختلفة بينما تبقى الساق الأخرى على الأرض.

[12] ـ أي عندما يرفع الراقص زميلته بيديه في الثنائيات **pas – de – daux**؛ والـ **portes** على أشكال.

"فاني إلسلر" (فيينا 1810 ـ 1884):

ولدت من أم تعمل في التطريز، وأب موسيقي ونساخ (موسيقى) من مقربي "هايدن"؛ لفتت، وهى في السابعة، أنظار أستاذ الرقص الفرنسي "أوبير" (**1782 – 1821**) مدير الجوقة بمسرح ياب كارنتي **Carinthie** الذي لقنها الأصول وفق التقاليد الفرنسية، لكنها بدأت حياتها الفنية – في الرابعة عشر من عمرها – بإيطاليا حيث اكتسبت – على غرار البالرينات الإيطاليات – الخفة المتألقة، والشهوانية المباشرة، اللتين ستتميز بهما، ثم رقصت مع أختها في برلين وفيينا ولندن حيث لحق بها "فيرون" ليضمها للأوبرا، فبدأ بها عام **1834** (بالأوبرا)، وهى في الرابعة والعشرين، في مشهد قصير جدًا من "العاطفة" (شنايتزهوفر – شيشري – كواللي)[13] لا يلائم كثيراً ميولها الطبيعية .. وصفقت تاليوني من أحد الألواج .. لكنها لم تبلغ الذروة سوى في باليه: "الشيطان الأعرج" الذي أعد خصيصاً لها ليوافق جوه الأسباني قريحتها المتوقدة المتلونة؛ والواقع أنه كان أفضل بالبهاتها، (مثل "لاسلفيد" بالنسبة لتاليوني) وقد أتاحت لها بعض مشاهده أن تبرز صنعتها المتقنة الرفيعة، حيث زودت أصابعها بالصاجات، فانطلقت على دقاتها ترقص، في جرأة، "الكاتشوتشا"، وكانت ماري، بعد غياب دام

---

[13] - جان كوراللي (بولونيا 1779 – باريس 1854) خريج أوبرا باريس، يرقص ويعلم في فيينا (1800) ثم في باريس (1802 – 1815) ثم في ميلانو وليسبونا ومارسليا .. ثم يعود إلى باريس (مسرح بورت سان مارتان) في (1825) ثم بعد "فاوست" (1813)، يلحقه فيرون بالأوبرا فبعد بها (الغواية) و (العاصفة) و (الشيطان الأعرج) و (القطة المتحولة إلى امرأة) و (الترانتول) و (الحورية) إلى أن يهجرها عام 1848.

عاماً، عادت لتشاهدها .. فإذا بها ترقص (ماري) "لاسلفيد" بل وتقدم للمرة الأولى "فتاة الدانوب" بينما تقوم "فاني" ببطولة: "القطة المتحولة إلى امرأة" في عام **1877**، ثم "القفص" في عام **1838**، وهنا ينتهز "دبو نشيل" مدير الأوبرا وجود تاليوني في روسيا ليقدمها في "لاسلفيد" و "فتاة الدانوب"، أي في أدوار تاليوني؛ ولكن تقوم الدنيا وتقعد، ثم قدمت عام **1839** المرة الأولى "الغجرية" من إعداد مازيلييه، كمقابل للباليه بنفس الإسم التي كانت ترقصه تاليوني وقتذاك في روسيا .. ثم رحلت إلى الولايات المتحدة فتكون أول بطلة أوروبية تواجه هذه الرحلات الطويلة الشاقة عبر قارة تضم خمسين أو مائة مدينة .. ثم تنقلت خلال تسع سنوات، بين ربوع أوروبا، راقصة "جيزيل"، (قليلًا بعد جريدزي، للمرة الأولى، في باريس) إلى أن وصلت فيينا عام **1857** حيث ودعت المسرح، وهى في الواحد والأربعين وتأوى إلى العزلة .. فقضى نحبها وهى في الرابعة والسبعين.

ولقد عدت هذه الجميلة، الرقيقة في كمالها، بين المعجبين بها: "تيوفيل جوتييه" الذي لم تشغله روحانية ماري تاليوني طويلاً قدر ما شغلته هذه الأسبانية (الشمالية) بجاذبيتها الحادة، الشهوانية، المادية، وبمرحها المثير الفتان، كان رقصها خفيفاً، طليقاً، نارياً، ممتاز في ألـــ **degages** [14] كما أن متانة أطرافها أو دقة إشارتها .. مما أعجبت به الجماهير؛ فعلى حد تعبير صحيفة بلجيكية: "تاليوني ... الهواء، وإلسلر .... الأرض، أرض ممزوجة بالنار" وهكذا يعبر اصطلاح "راقصة أرضية"

[14] - إطلاق إحدى الساقين أمامًا وجانبًا بدون أن تفارق الأرض قدم هذه الساق.

الآن نفسه عن صنعتها وشخصيتها الفنية، وقد ساعدتنا لفظة "تحليق" على تعريف التاليوني، من قبل.

كارلوتاجريدزي (فيزيدينا، قريبًا من "مانتو" **1819** – سان جان، قريبًا من جنيف **1899**).

ولدت عن أب موظف بمصلحة الأملاك الأميرية، وأخوات من مشاهير المغنيات ... وتتلذت على الأستاذ الفرنسي "جيليه" بالسكالا، فالتحقت، وهى لازالت صبية، بمسارح مختلفة في إيطاليا إلى أن قابلت عام **1833** الراقص "جول بيرو" الذي ساعدها على استكمال ثقافتها؛ وكان يرجو أن يكوّن معها ثنائياً يحطم به نزعات تاليوني وإلسلر الانفرادية الاحتكارية، لكنها انفصلت عنه تواً بعد "جيزيل"، بينما ظلّ هو على عهده بها فلم يتخلى أبدًا عن خدمتها .. ثم التحقت بالأوبرا عام **1814** فظهرت في "المختارة" ثم قدمت في نفس السنة، وللمرة الأولى، (في يوم **28** يونيو) باليه "جيزيل" ليبرتو: "فر نواي دي سان جورج" عن فكرة "لتيوفيل جوتييه" مستقاة من هنري هاين"، وموسيقي: "أدولف آدم" ....

.. وكوريجرافية: منسوبة إلى "كوراللي" لكن السيد "ليفار" أثبت أن أهم أجزائها ترجع إلى "بيرو" ونجح هذا الباليه أعظم نجاح (15) ، فاعتمدتْ كارلوتا راقصة كبيرة، جديرة بأن تحل محل تاليوني وإلسلر

[15] ـ من أغرب ما يرى أن فاجنر ـ وحده يخالف هذا الرأي العام .. ، وذلك في خطاب قادح نشر في (''الآبند نزايتونج'' بدرسدن).

وكانت قد بلغت الثانية والعشرين؛ هذا وتيوفيل جوتييه المعروف بعد بعدم ثباته في غرامياته تربط بها صداقة وحب لا يقضي عليهما سوى الموت.

إن جيزيل وما أدراك جاذبية وشاعرية هذه الرائية الراقصة المثيرة، إن التباين بين رونق ألوان الفصل الأول، والروحانية الغربية الفريدة للفصل الثاني .. إن التوازن الماهر بين العنصر الدرامي والعنصر الراقص الخالص؛ بل والطابع القصصي المتصل للراقص .. كان أثرها على الجماهير خلاباً عظيمًا، لقد أضحى الرقص والحدث الدرامي شيئاً واحدًا .. ومع أن الإخراج لم يكد يلجأ إلى الأجهزة الآلية العتيدة، تلك التي تعلق الممثلين في الهواء ليطيروا عبر المسرح، إلا أن حسن اختيار المفردات والتركيب التراكيب التشكيلية الفنية، أو قل المظهر اللامادي الأثيري للرقص التحليقي مع أرابسك ووثب طويل .. كفيل بحملنا حيث عوالم الروحانيات، لكن عرض "جيزيل" يتوقف عام **1868** بتغير الذوق، العام، حيث أخذ الجمهور ينصرف عن الأطياف البيضاء، مفضلاً عليها الألوان والبهجة المتألقة .. في باليهات: "صاحبة البوفية" و "القرصان" و "ستلا" و "المهربون"، وإنما "جيزيل" تبقى في برتوار بطرسبورج حتى تعود إلى فرنسا عام **1910** مع "الباليه الروسي لديا جيليف" ... مع ذلك الثنائي الساخر (كارسفينا – نجنسكي) في دوري البطولة، وبينما في "لاسلفيد" تقوم راقصتان بدوري الحبيبة الخيالية والخطيبة الأرضية، تجمع في "جيزيل" راقصة واحدة بين الشخصيتين، بل وقد تمادت بعض الفنانات – مثل الآنسة "سبسيفتسيفا" بالأوبرا أو

الآنسة "ماركوفا" بمونت كارو – في هذه الرمزية الشاعرية، فوفقن إلى حد جعلنا نحار ونتردد بين طيف غير واقعي مما يرد بالأحلام، والوجود الشاذ لروح تجسدت فعلاً !

ومن ثم عاودت كارلوتا تقدم "لاسلفيد" ثم للمرة الأولى: "جميلة جاند" عام **1842**، ثم "الحورية" لكوراللي عام **1843**، وهو باليه آسيوي، مسرف في خياله، اشتهر بمشهدي الحلم والنحلة وبقفزها البهلوانية بين ذراعي وفيقتها (طولها خمسة أمتار)، ثم للمرة الأولى (في لندن عام **1844**: "إسمر الداء" (بوني – بيرو) الذي رقص في كل أوروبا – ماعدا باريس – ثم "الشيطان ذو الأربع" ثم " باكيتا" (دلفديز – ماريلييز) ثم "ربية الجينات" (آدم بيرو) ثم روسيا (حيث تلتقي بيرو) "جيزيل" (**1850**) و "أوندين" (بوني – بيرو) .. فهجرت المسرح عام **1854**، وهى في الخامسة والثلاثين، لتنعم بما أعده لها الأمير "راتزويل"، قريبًا من جنيف، من ..... عز وفير، حتى وفاقا في الثمانين، وكانت "لاجريدزي" بجدائلها الذهبية وعينيها البنفسجيتين تشع إغراء وجاذبية؛ وكان رقصها الدقيق الخفيف، الشاعري أو المرح، المتوقد أو الحالم، يتسم بحشمة وحياة لطالما أثار الإعجاب بتاليوني، وكانت نحيلة القد، قوية الاحتمال؛ لا تقل متانة أطرافها أو لاذع دبيبها عنهما لدى "إسلر" في حين أن أداءها الفني، أو وثباها الهوائية، أو قفزها العالي الهادئ (البالون) مما كان يذكر "بالناليوني".

شخصيات أخرى

فرانشكا تشريتو (**1821 - 1899**): تزوجها الأستاذ االشهير "سان ليون" فأعد لها أربعة بالأوبرا هى: "فتاة من رخام" و "صاحبة البوفيه" و "كمنجة الشيطان" و "ستللا"، اتسمت بطلعة وسيمة، وبالحركة اليسيرة، كما أنها اشتهرت "بالانترشاه"، إلا أن اعتزازها بإبراز براعتها كان يطغي على طاقتها التعبيرية.

أماليًا فرايس: قدمت في الأوبرا: "لي زلف" (**1856**) و "ماركوسبادا" و "نجمة مسينا" و جراتشيوزا" و "ساكونتالا" امتازت بالصنعة المتينة وبالتحليق والمسافات؛ لكن الروح الرومانتية كانت قد تبخرتْ وتبددتْ، وكانت الراقصات الفرنسيات، في هذا العهد، تسيطر عليهن زميلات أجنبيات.

رقص الرجال

كان هذا زمن المربي الكبير.

كارلو بلازيس (**1803 - 1878**): تلميذ "دوبر فال" و "بيير جاردل"، ومؤلف الكتاب الذائع الصيت "كود تربسيكور" (**1825**)، ومدير أكاديمية الرقص والإيماء في "لاسكالادي ميلانو" منذ عام **1837** وحتى دعى إلى موسكو، في أوائل عام **1856**؛ وأما دوره من

حيث تطور الرقص الكلاسيك في القرن التاسع عشر فأشهر من أن يذكر.

جول بيرو (ليون **1810** – باراميه **1829**): بهلوان في أول عهده بالحياة الفنية ("قرد" لمدة سنتين و "بلياتشو" لمدة ثلاث سنوات) التحق بفصل "فستريس" حيث أثار دهشة الجميع بتحلقه ومرونته، ثم انضم لفرقة الأوبرا من **1830** إلى **1835**؛ (إنما بيرو "السليف"[16]، "التاليوني الذكر" تضطره غيرة الكواكب إلى أن يهجر الأوبرا)، فعين في مسرح "سان كارلو" حيث التقى بكارلو تاجر يدزي وكانت في الرابعة عشر؛ ثم أعد لها بفيينا أول باليه قامت ببطولته "الكوبولد"، وفي باريس: "جيزيل"؛ ثم في لندن، من **1842** إلى **1848** قدم "جيزيل" و "إسمرالدا" و "بنت الشاطئ" و "أوندين" والراقصة الرباعية الخالدة التي جمعت بين أشهر كواكب العصر: تاليوني وتشريبو ولوسيل جراهن وكارلوتا جريدزي (**1845**)؛ ثم من لندن رحل إلى روسيا، عام **1848** حيث عمل راقصاً ثم أستاذاً بين عامي **1851** و **1858** .. وأخيراً عاد إلى باريس، وقد اعتبر الرقص – هذا الراقص الساحر، والمصمم العظيم – فناً تعبيرياً، فوثق بينه وبين فن الإيماء الذي أصبح على يديه رقصاً: كذلك أخذ ينمي المؤثرات الضوئية، ويبتكر آلات للتحليق (بخيوط وقضبان ..) مستهدفاً دائماً أبداً، تدعيم الدرامة في العرض المسرحي، ولاشك أنه مبتكراً الأشكال التعبيرية القصاصة **Pad'ation**، وهى أساس الباليه المعاصر.

---

[16] - رب الهواء في بعض الأساطير الجرمانية وغير الجرمانية (المترجم).

مازيلييه (1797 – 1868) بدأ عام 1830 وكان راقصاً مجيداً ومصمماً محدود الحيلة؛ إعد: "الغجرية "الفاني إلسلر" ثم "الشيطان الولهان" و "ليدي هنريتا" و "الشيطان ذو الأربع" ثم "باكيتا"، الذي أعاد إخراجه "ماريوس بتيباه" في روسيا.

أرتير سان ليون (1817 أو 1821 – 1870): راقص ومصمم ومعلم؛ صاحب: "فتاة من رخام" (1847) و "كمنجة الشيطان" و "الينبوع" و "كوبليا"، قضى عشر سنوات في بطرسبورج حيث أطلق عليه "شاعر الرقص المنفرد".

لوسيان بتيباه (مارسليا 1851 – فرساي 1898): شقيق الشهير ماريوس بتيباه، بدأ عام 1839 كراقص تحليق، جمع بين الخفة والدقة، أعد "ساكونتالا" وإيماء "فنوسبرج" في أوبرا "تانهويزر" (1861) و "نامونا" (1882).

في الدنمارك

أنطوان بورنفيل: راقص فرنسي بفيينا وباريس، أستاذ بالأوبرا الملكية، عقب "جاليوتي"، أعد 53 باليه غلب عليها الطابع الرومانتي.

أوجست بورنفيل (كوبنهاجن 1805 – 1879): الإبن، ذهب إلى باريس ليدرس بالأوبرا خلال عامين مع جاردل وفستريس، فالتحق بها، ثم بانتهاء عقده (1829) عاد إلى كوبنهاجن ليعين مديراً لمدرسة الرقص؛ ثم منذ عام 1836 وحتى 1877 مشرفاً على الباليهات،

بعث فن الباليه وكان قد تركه أبوه متداعياً .. فأخرج بعض الأعمال الفرنسية؛ وألف غيرها، مثلًا: "فاوست" الذي جاء نجاحه نهائياً، ولنذكر له أيضًا: "فالدمار" (**1835**) وهو باليه "وطني" و "عيد البانو" و "رافائيل" و "مروض الثيران" (**1840**) و "نابولي" (**1842**).

وقد قدم الباليه الدنماركي إلى باريس، بمناسبة المعرض الدولي، فدهش البارسيون لتعرفهم في الراقصين والراقصات على أسلوب كلاسيك جميل، مرن، رشيق، راقى، بطيء بعض الشيء .. هو زهرة العبقرية لكوريجرافية متفتحة تحت سماء بعيدة !

في روسيا

عقب زيادة عدد من الراقصين والأساتذة الإيطاليين والفرنسيين، أسست كاترينا الثانية، عام **1766**، المسرح الأمبريالي ببطر سبورج، مزودًا بفرق ضخمة غنائية وتمثيلية وراقصة، ويرجع تاريخ المسرح الأمبريالي في موسكو إلى عام **1806** .. إلا أن مدرسة الرقص لم تنظم نهائياً سوى عام **1809**؛ وكان الباليه في روسيا رحباً بالأجانب، فاستدعى من فيينا "هيلفردنج" و "إنجيوليني؛ ومن باريس:

لي بيك Le pieq: تلميذ نوفمير؛ بقى في روسيا من **1786** إلى **1805**، حيث قدم خاصة "مدينة" (**1791**) و "هوراس" .. فاهتم القيصر بأعماله لدرجة أنه أمر بطبع "رسائل توقير"

شارل ـ لويس ديدلو (ستوكهلم **1768** – كييف **1837**): كان أبوه راقصاً ومشرفاً على الباليه في المسرح الملكي بستوكهلم؛ قدم إلى باريس – مرتين – ليدرس: أولاً مع نوفير ثم مع فستريس .. ظهر في الأوبرا ثم في بوردو وليون ومارسليا .. ثم في روسيا عام **1801**، راقصاً، بل ومدرباً وأستاذاً حيث أعد "أبولون وافنيه"، واستقال عام **1811**، لكنه استدعى ثانية فقضى بها هذه المرة (أي بروسيا) ستاً وثلاثين سنة، أعد خلالها **59** باليه منها: "آسيس وجلاتيه" و "رولان ومرجان" و "أبولون وبرسيه" و "الحب وبسيشيه" و "دون كيخوت" و "بول وفرجيني" .. وقد اهتم ديدلو كل الاهتمام بعناصر الإخراج .. وخاصة بالتحليق الصناعي بالأجنحة المتحركة والأحزمة المطاطة التي تدفع من أعماق الكواليس إلى مقدمة خشبة المسرح أسراب الملائكة – والشياطين الطائرة .. وكان قد عين في عام **1808**.

وكان تأثير ديدلو قوياً جدًا كما أنه دام طويلاً؛ فأعماله – وإن كانت مستوحاة من تعاليم نوفير – إلا أنها كانت تترك للرقص المجال الواسع.

ديبور، الذي رقص في باليهات ديدلو قبل أن يعد "التروبادور"، و"المافيفا وروزينا" و "محاكمة باريس".

ثم توافد على روسيا: "بيرو" (**1841** إلى **1851**) و "سان ليون"، (من **1859** إلى **1869**) وفيليب تاليوني، وماريوس بتيباه،

الباب السادس

باليه نهاية القرن

في مجرى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، يفقد الباليه في أوبرا باريس رونقه، وينحدر إلى ما هو الكلفة والاصطلاح، لقد أضحى هدفه أن يبهر العيون أكثر من أن يحرك المشاعر، فتستعيد الناحية "المادية" في الرقص سلطانها ..

وكان التطور المدهش للمنحنى الآلي – ذاك الذي أخذ في ستوديوهات ميلانو يناهز البهلوانية – يوجه الفنانين نحو تذوق الأسلوب الاستعراضي البراق، .. ومن ناحية أخرى، كان فنانو البالية ورواده ينوءون خجلاً عقب الحكم "الفانجنري" الذي جعلهم يستشعرون لوماً استطيقياً [17] بل وأخلاقياً، هذا إلا أن كواكب إيطاليا واصلن الالتحاق بأوبرا باريس، فتوالت: ريتا ساتجالي" (من **1882** إلى **1883**) و "روزيتا موري" (**1888** – **1907**) – و "إما ساندريني" (**1880** – **1908**) وسيتشيل (**1881** – **1911**) – و "عايدة بوني" (**1907** – **1922**)، وأخيراً في عام **1894** "كاولو زامبللي" التي بدأت عام **1896** فانتزعت مكانة "روزيتا موري" وحلت محلها، كما أنه لم تقو "عايدة بوني" على منافستها، وقد اعتلت كارلوتا خشبة المسرح للمرة الأخيرة عام **1934**، لكنها ظلت أستاذة لقسم الكبار والفصل الاستكمالي النهائي.

---

[17] ـ الإستطيقا: أي علم الجمال، فلسفة الجمال في الفن.

وقد قدمت، فيما بين عامي **1860** و **1914**، بضعة أعمال لا تزال تحيا في الذاكرة أو ضمن برامج "الفرق العاملة منها":

"**الينبوع**" (**1866**: دليب ومنكوس – سان ليون)، وحيث استخدم "ستاتس" مقتطفات من موسيقى هذا الباليه لمتنوعات "ليلة عيد" التي قدمها في عام **1925**.

"**كوبليا**" (**1870**: دليب – سان ليون)، وقد أعادت إليه السيدة "سولانج شفارتز" بأدائها البديع، والمتناهي رقة بعض شبابه وحيويته الخارقين .. ومما قد يفسر الإقبال الشديد عليه الاتحاد الوثيق بين الإيماء والرقص، ثم التوازن بين أشكال البراعة الفردية والتشكيلات الجماعية (وإن كانت ثقيلة بعض الشيء) .. بل والجاذبية الخاصة بمشاهده الإيمائية: رغم تخلفها بعض الشيء.

"**سيلفيا**" (**1877**: دليب – مرانت): أسطورة غرامية على ذوق "الأريوست" وإن كان السيد ليفار بإعادته تصميم رقصها قد هون كثيراً من أمر رمزياتها الخيالية الكثيرة .. لصالح الحركة.

"**كوريجان**" (**1880**: شارل ماري فيدور – مرانت: ريفي، خيالي، عقدته تماثل عقدة باليه "جيزيل"، إنما في مجال فرنسي (منطقة بريتاني).

"**نامونا**" (**1882**: لولا – بتيباه): هوجم أولاً على أنه "فانجري" .. ثم أهمل أمره رغم ما في موسيقاه وموضوعه من مزايا وقد استغل السيدان ستاتس (**1935**) وليفار (**1943**) بعض أنغام هذا الباليه لإعداد

بضعة فواصل من "الرقص الصرف" هى متتاليات لامعة لأشكال بارعة "لم تعبأ بطرافة الموسيقى وقلونها أو بطابعها الشرقي !

"**لفراندول**" (**1883**: ديبوا – مرانت) وهو "كوريجان" .. إنما في مجال يروفانسالي.

"**الحمامتان**" (**1886**: مساجيه – مرنت): أعاد "أ. آفلين" عرضه، أخيراً في أمانة.

"**الملعونة**" (**1893**: بول فيدال – هانزن): أسطورة من جبال البرانس.

"**جافوت**" (**1909**: سان سانس – ليوستاتس): تفتتحه مباراة، رقص بين أهل القرية.

"**العيد عند تريز**" (**1910**: هاهن – ستيشيل): يذكر بأوبرات عهد لويس فيليب .. عبر "فانو".

"**أسبانيا**" (**1911**: شابريه – ل.ستاتس).

"**لاروسالكا**" (**1911**: لامبرت – كلستين): تأويل روسي "لجيزيل"

"**متتابعة راقصة**" (**1913**: شوبان – كلستين): جدد ليفار ما بها من ثنائيات غرامية حالمة – مما يعرف بالــ **adages**.

على أن بعض هذه الباليهات مثل: (سلفيا – كوبيا – الحمامتان – كوريجان ..) تحدد بعض الشيء أحد نماذج الباليه الفرنسي، فهى

رشيقة، ظريفة، موسيقاها المعدة خصيصاً لها تخضع لقوانين الرقص بدون تهاون في حق فن الموسيقى، وقد ضرب "دليب" و "لالو" في باليهاتهما مثلاً رائعاً لحسن المستوى السمفوني .. حيث التنوع الجميل في الإيقاعات والحركة .. والأسلوب الغزير، السهل، الملون، وقد واصلت هذه التقليد بعض الأعمال الحديثة مثل:

سيداليزو ذو أرجل الماعز (**1923**: بييرنيه – ستاتس).

حياة بوليشنيل (**1934**: نابوكوف – ليفار)

لاجريدزي (**1935**: تومازي – أفلين).

ومع ذلك، فكثيرًا ما كانت باليهات نهاية القرن الماضي ومطلع هذا القرن تفتقر إلى تطرف الخيال الحلو **la fantaisie**، والابتكار الكوريجرافي، والتنوع، والشاعرية .. فاقتصرت الخطوات والأشكال على رياضة جمبازية رشيقة، غير معبرة، قابلة لكل تغيير وتبديل تعوزها الشخصية وعلى تشكيلات جماعية هى مجرد جمباز سوي.

ولزاماً علينا أن نضيف أيضاً إلى ما ذكرنا من باليهات: الترفيهات الكبيرة في الأوبرات، أي باليهات الأوبرات:

فاوست (**1869**: جستامنت، ثم **1608** ليوستاتس).

هنري الثامن (**1883**: مرانت).

السيد (**1885**: مرانت)

روميو وجولييت (**1888**: هانزن).

آسكانيو(**1890**: هانزن).

شمشون ودليلة (**1892**: هانزن).

هروردياد (**1912**: ليوستاتس).

إسكالاموند (**1923**: ليوستاتس).

لاشارتريز دي بارم(**1939**: أفلين).

...... وكلها عبارة عن أعياد كبيرة تضمن في سياق الحدث (السرد الدرامي): استرخاء رشيق في الدراما، متتاليات خطوات، منوعات تشكلية مهداة إلى مشاهير المؤدين بل والناشئين (**etoiles et sujets**) كمجال لإبراز براعتهم، كان يتناولها بالتعديل السيد "ليوستانس" (باريس **1866**) .. المشرف على باليهات الأوبرا بين عامي **1907** إلى **1928** (وعلى باليهات مسرح الفنون أيضاً) فبثها هكذا حياة جديدة متجددة.

وكانت مدراس الباليه الإيطالي – خاصة لاسكادي كيلانو وأوبرا تورينو – تمد مسارح أوروبا بالنجوم وبأفراد المجموعات .. حيث أنها (هذه المدارس) كانت – وفق مجموعة نظم تربوية – تداوم على توفير تعليم طالما عرف – جانب الأسلوب الفرنسي – ببعض خصائص نوعية ألا وهى تربية الحذق والبريق .. والتوجيه نحو الجانب البهلواني في

الرقص .. وبعض التألق المتسم بالشهوانية .. والتألق المثير الخلاب في الشخوص والطلعة عامة، وكان هذا المنحى يبلغ أطواراً عجيبة عبر أشكال البيرويت الرائعة والدوران في الفضاء **Fouette' tour en l'air** [18] في أثناء الدوران" التي بهرت بها "بييرينا لنياني" أبصار بطرسبورج في "بحيرة البجع" .. قبل "فيرا تريفيلوفا" التي تفوقت عليها فيما بعد.

وقد عرضت هذه الباليهات لمدة سنة (عام **1883**) بباريس في دار "مسرح عدن" المشيدة خصيصًا لها (بشارع بودرو)، ومنها: "إكسلسيور" و"سبينا" من إعداد الأستاذ مانزوني (**1835 – 1905**) حيث لمعت مجموعات ضخمة من أهل الرقص والتمثيل .. أدت: فيما أدت خط زاوية طويل مكون من ستين راقصة بال **tutu** [19] رقصاً في نظام كامل – وكأنهن راقصة واحدة – بهر الحاضرين، والأرجح أنه إلى هذه الاستعراضات الراقصة الرائعة ترجع تشكيلات فتيات الميوزيك هول الحالي، وكان باليه "إكسلسيور" يمثل معركة وانتصار "التقدم" فشملت خشبة المسرح **508** آدمياً، عدا الحيونات، ومثلث، كورنالبا، دور "الكهرباء"؛ ولعل البعض استشفوا من خلال هذه الحركة المسرحية المتسعة انعكاساً لتكوينات "فيجانوا" و "جويا الكبيرة في مطلع القرن ! ثم جاء عرض "مسالينا" للأستاذ "دانيزي" ملحاً أكثر وأكثر على المجاميع والإكسسوار التاريخي فطار لب الجماهير

---

[18] - **fouette** خطوة أو هزة صعبة سريعة عبارة عن وضع إحدى القدمين أمام ساق القدم الأخرى ثم خلفها .. وهكذا عدة مرات تهز القدم ممتدة.

[19] - **Tutu**: زي الباليه التقليدي.

حيال هذا العدد، وهذه الوفرة، والتخلي عن التماثل في التكوينات، وتألق عرض البراعة، وقد ألهمت "كورناليا" الشاعر "ملارميه" وميتافيزيقته الخاصة بالرقص كما أن في هذا المحيط وجد "ديجا" نماذجه .. وهكذا لم تعد أغلب راقصات مسرح عدن إلى إيطاليا .. فالتحق بعضهن بالأوبرا، والبعض الآخر ببطرسبرج، مثل "فيرجينيا زوكي" و"لاكورنالبا" و "لاجيزي" و "كارلوتا بريانزا"، و "بييرينا لنياني".

وكانت باليهات أخرى من نفس النوع تصيب في إيطاليا كل نجاح؛ منها "براهما" التي أضاقت إلى الحشود البشرية فيلة وخيول؛ و "بييرو ميكا" الذي مجد ذكرى أحد أبطال إيطاليا في حروبها ضد لويس الرابع عشر، آثر أن يموت تحت أنقاض قصر من جنود الماريشال العدو، وهكذا بانخراطه في هذا الطريق بلغ الباليه الإيطالي حدًا لم يستطع أن يفوقه بعد، فهلك تخمة، وكان عليه – مثل الباليه الفرنسي – أن ينتظر تكشف الباليه الروسي على يد دياجيليف لتتجدد سيرته، إنما نجومه اللائي كن انتقلن إلى روسيا كن يشاركن تحت سماء هذه البلاد في بعث عهد من أكبر عهود الباليه.

ماريوس بتيبا .. والكواكب المحلية

.. سيطرت روسيا على الباليه في نهاية القرن وسادت .. شخصية ماريوس بتيبا (مرسليا **1822** – بطرسبورج **1910**) تتلمذ على

فستريس ورقص مع كارلوتا جريدزي وفاني إلسلر ثم درس في بوردو وإسبانيا؛ ثم عين في بطرسبورج كراقص عام **1847**، حيث التقى بأستاذ الباليه بيرو .. الذي كان يحافظ على تراث ديدلو من حيث الأسلوب وتقاليد العمل، فتعاون معه إبان عشرة أعوام، قبل أن يخلفه عند رحيله عام **1851**؛ ولقد امتد "عهده" خمسين عاماً، فيكون – حتى عام **1904** عندما أوى إلى نصف عزلة – قد عاصر أربعة قياصرة.

وأعماله عبارة عن **57** باليه جديد، و**34** فاصلاً راقصاً لأوبرات وإعادة تصميم **17** باليه قديم بالتعاون مع فنانين آخرين، لعل أهمهم "ليون إيفانوف" و "بوهانسن"، هذا إلا تيارات أخرى، مغايرة بعض الشيء، أكثر صخباً وأكثر "وحشية" – كان يحافظ عليها في موسكو – بقيت حتى حوالي عام **1900** يتسم بها أعمال الأستاذ جورسكي، تلميذ بتيبا "المتمرد".

وباليهات بتيبا عن استعراضات ضخمة ساحرة، إخراجها بديع ومتسع المجال؛ كما أن الكثير منها مجرد إنتاج مناسبات يتميز بالصنعة والمهارة، وأما عن موسيقاه فكان يكلف بها أمثال "بونيي" و "مينكوس" و"دريجو" بحيث تطابق – غالب الأحيان – تعليمات مصمم الرقص المعدة تفصيلياً من قبل، فلا تلبث أن تجيء رشيقة وإنما لا نكهة لها، ولما كانت هذه الباليهات لا تخلو من نزعة أكاديمية – اصطلاحية بعض الشيء – أخذ يضمر عبر التكلف الشكلي **Manierisme** كل

إلهام، فقامت فيما بين عامي **1900** و **1905** "تيارات فنية" معترضة، ثم زد على هذا التزامات بتيبا من حيث أن هذه الباليهات كانت تعد بصفتها الترفية المفضل للملوك والأمراء .. من محبي الباليه إلى حد الإدمان **Balletomanes** [20] فلابد منذ الإعداد: من ضمان نصيب من النجاح العام لكل كوكب، من تقييم مختلف مواهب كل كوكب بل ومناقب .. جوقة ممتازة كبيرة الأعضاء وكانت مشاهدها الراقصة والإيمائية منفصلين تمام الانفصال .. كما أن رقص الرجال كان يتعمد في تركه جانبًا فيخصص له متنوعات متميزة الطابع **Caractere** يشغف المصمم في التفنن فيها، وقصارى القول فباليهات بتيبا تتابع حر أي اختياري لحد كبير، ولفواصل متنوعة، يكشف عن افتعال العقد، وعن الإسراف في الدخلات الحاذقة التي تنال من الحبكة الدرامية، فضلاً عن الميل لكل ما هو مواكب ومحافل.

إنما من روائع بتيبا التي يجدر بنا أن نذكر على وجه خاص: تلك الباليهات الثلاثة التي أعدت على أعدت على موسيقى "تشايكوفسي" وهي: "جميلة الغابة الناعسة" (**1890**)، و "كسارة البندق" (**1892**) و "بحيرة البجع" (**1895**) حيث رأى أن يعاونه الأستاذ الروسي إيفانوف .. وكلها قصائد كوريجرافية كبيرة لا يخلو خيالها المسرف من حساسية مشعة، ساطعة؛ فمع

[20] - وتاريخهم جد هام بالنسبة لتاريخ الباليه نفسه (المترجم)

أنها تقدم في باريس .. في صورة مشوهة (بسبب شطب بعضها أجزاء أو التعديل في تسلسلها) إلا أنها – دائماً أبداً – تترك أثراً بالغاً من الجمال والرشاقة والانسجام، ويتعرف الجمهور عبرها على تأثيرات "بيرو" بالنسبة "لدرامية" السرد، و "فيليب تاليوني" من حيث النفضة الروحانية، و"سان ليون" شاعر الرقص المنفرد – بالنسبة لجمال متنوعات الكواكب.

حقاً .. إنه لعجيب فن تكوين المتنوعات الكلاسيك الكبيرة .. وكأن شاعرية غنائية، ملهمة، تملي تتابع وتشابك الخطوات والحركات فتتولد هذه وتلك الواحدة تلو الأخرى في مرونة واتصال تشكيلي لا تشوبه شائبة .. وهكذا تعمل غزارة المفردات الكوريجرافية على تجديد مظهرها أولاً بأول، وهذه التسلسلات حيث الشاعرية الغناء مع الأنوثة الغضة التي تسمو بالصنعة وتهفو وتزهو في صور أشكال البراعة الرفيعة الجميلة إنما تمجد – عبر الاندفاع الشاعري للخطوط – جمال الأجسام، متغنية برشاقتها، البضة الرقيقة.

وأول الأمر .. كانت هذه الباليهات في روسيا، تؤديها كواكب من البلاد الأخرى – خاصة إيطاليا – فبعد تاليوني وإلسلر وجريدزي، جاءت كارلوتا بريانزا ليعهد إليها بدور "أرورا" أي ببطولة "جميلة الغابة الناعسة" ثم حلت محلها في الدور "أنطويت دليرا" .. على أن أشهر بالرينات نهاية القرن قاطبة هما:

فرجينيا زوكي : راقصة أرضية، متمكنة جدًا من الناحية الحرفية: أطرافها في متانة الصلب، وساقاها بدينتان بعض الشيء، ثم في نفس الوقت ممتازة الإيماء، تثير تارة الشجن وتارة الضحك.

بيير لنياني: حذقها متناهي ودقيق جدًا، لكن حسها الدرامي غير مصقول، رفضت في بطرسبورج عام **1879** ثم عام **1889**، وعلى كودا "بحيرة البجع" أدت للمرة الأولى في روسيا **24 Fouettes** وهى تدور – فاعتبر مؤداها حدثاً خالداً.

***

هذا إلى أن في أواخر سنوات القرن، انبثقت – من خلال جهود "بتيبا" والأستاذ "تشكتي" المتكاملة – صحبة روسية بديعة من الراقصين والراقصات.

أنريكو تشكتي: (**1850 – 1928**): ظهر أول ما ظهر على مسارح صغيرة بالضواحي، ثم ضم إلى مسرح "مارينسكي" وحيث أصبح أستاذاً فمن أشهر من تتلمذوا عليه: "نجنسكي" و "بافلوفا"، ثم بتأسيس "ديا جيليف" فرقته المشهورة انضم إليها كراقص وحي في عام **1925** مديراً لمدرسة لاسكالا .. لكنه عاد – ثانية – إلى ديا جيليف كمشرف على تدريب أعضاء الفرقة.

***

وهكذا تكون الأرض الروسية قد أنبتت – بفعل الأسلوب الفرنسي الراقي، والمهارة الإيطالية العظيمة، باقة عجيبة من المواهب – تجمع بين حب الفن، وشاعرية رقيقة غناء، وحساسية لذيذة، ومرونة وثيرة: فإلـ "كشيشينسكا" وألـ "بريو باجنسكا" وألـ "ترفيلوفا" .. زهرات يانعات لتقليد قديم شهير، ومجموعة النظم "الكلاسيك"، ومجتمع أرستقراطي مرفه .. في نفس الوقت.

الباب السابع

الباليه الروسي لسرج دي ديا جيليف

في ربيع عام **1909** قدم سرج دي ديا جيليف موسمه الأول الذي صادف نجاحاً، كان بمثابة تحقيق لأفكاره الجديدة وانتصاراً لأبحاثه، والباليه،

كما جدده ديا جيليف، تركيب [21] يجمع بين كافة فنون المسرح وحرفياته: من موسيقى إلى تصوير وعمارة ورقص وإيماء، وغناء أحياناً، ثم إمكانيات إضاءة عديدة دقيقة، بل وسينما (**1928**: "أود" لنايوكوف)، فمنذ السنوات السابقة للحرب العالمية الأولى .. تكشف تواً للجماهير من خلال روائع هذا "الباليه الحديث" – "بتروشكا" مثلاً .. أن الانسجام والتماسك قد استعيدا بين كافة عناصر العرض؛ ففيه لا تنفصل عن بعضها: أسماء الموسيقى ومصمم المناظر وواضح الرقص، ولا يجوز بحال الإشارة إلى مؤلف "بتروشكا" سوى بالثلاثي : سترافنسكي – بنوا – فوكين.

على أن آخر باليهيات قدمها ديا جيليف كانت موضع دهشة الكثيرين: فمن متسائلين عما تتضمنه من مشاهد غير مفهومة ومن معيبين عليها ما بها من تشويحات أدت إلى انزواء الرقص لمرتبة ثانوية ! إنما هنا يجدر تبديد لبس مزدوج؛ فالنبدده، مذ قبل عام **1914**، كان الكثيرون قد استشعروا أن "الباليهات الروسية" تسمية غير سليمة إذ أن

[21] ـ توليفة المترجم.

الأعمال المقدمة في باريس بين عامي **1909** و **1914**، أو في لندن .. لم تكن إطلاقاً، مما كانَ يمثل في ربرتوار مسارح روسيا (حيث لم تكن تعرف وقتذاك سوى الباليهات التقليدية) – بل وأن هذه الباليهات التي لم تكن "روسية" لم تعد باليهات على الإطلاق، فبينما في الباليه التقليدي يسود الرقص العناصر الأخرى .. وتقتصر الموسيقى والمناظر على دوري مجرد عنصرين مكملين، مصاحبين، ثانويين .. نجد الباليه الدياجيليفي على نقيض هذا – (إذ "تصميمات المزخرف" و "تصنيفات الموسيقى") يكونان عنصرين يتساويان قيمة مع "عمل مصمم الرقص" – أي ما نسميه رقصاً؛ ثم فضلاً عن هذا، فالرقص في هذه الباليهات لا يقتصر على الخطوات والأشكال الأكاديمية، إنما يتضمن الإيماء والجمباز بل وحركات مأخوذة من الألعاب الرياضية **sports** ومن المهن والحرف ومن استعراضات المهرجين الجائلين بل ونشاط الجسم العادي الذي صقلته مزاولة الرياضة البدنية إن كل حركات الإنسان قابلة أن تصبح مادة تعبير، لكن التربية الكلاسيك، بفعل نظم "سولفيجها العضلي "تتوخى أمر تهذيبها وتطويعها وربطها ببعضها بعضاً، ولما كانت التمرينات التبوية لا مجال لها سوى داخل الإستوديو .. هكذا لم يعد الباليه ليقتصر على مجرد تعظيم كوكب تتألق منفردة في مشهدين أو ثلاثة، عبر أشكال أكاديمية رفيعة، "بارعة شكلاً" " .. وعلى غرار تلك السوانح اللامعة التي كانت الأوبرا وقتذاك تمد بها المغنين، وهكذا، طليقاً، بعيدًا عن القوالب المتواهنة حيث احتبس الرقص بفعل مدرسة منتصف القرن التاسع عشر (الإيطالية – الفرنسية)، عاود باليه ديا

جيليف اتصاله بتقاليد الباليه الكبيرة، الفنية، العتيدة، الفنية، التي يدين لها فن المسرح بعهد ازدهار طويل مجيد.

هكذا لم يعد هذا الذي كان يعرض بباليهات بالمعنى التقليدي للفظ: قد يوفق مستقبلاً إلى اسم أصح، وكما أن معاصري "مونتفري" كانوا قد شهدوا مولد فن جديد، هو فن الأوبرا، بدون أن يسعهم معرفة إذا ما كان سيأتي "بموزار" و "فاجنر" .. كذلك شهد معاصرو "ديا جيليف" مولد ما قد يعتبر، في يوم من الأيام، فنًا جديدًا .. وأسموه "باليهات ديا جيليف" .. عن قلة وحيلة !

سرج دي ديا جليف

ولد يوم **19** مارس **1872** في "نوفجورود" وقضى طفولته وأول شبابه في منزل الأسرة "بيرم"، أي حتى قدم بطرسبورج عام **1890** لإتمام تعليمه، وحيث التقى في جمعية للطلبة "بالكسندر بنوا" (بطرسبورج **1870**) و "بفالتر نوفيل" (بطرسبورج **1871**)، وكان السيد بنوا، إذ ذاك، رجلاً متعدد النشاط: مصوراً، عارفاً بشئون الموسيقى والآداب والفنون، يعد نفسه لدور عظيم كفنان وناقد؛ وهكذا منذ هذا الحين راح بسعة معرفته يفرض نفسه على الزملاء من الشباب، أما فالتر نوفيل فينخرط في وظيفة بوزارة البيت الإمبراطوري التي كانت مسارح البلاط تتبعها؛ وهو أحد الثلاثة المؤسسين لسهرات الموسيقى المعاصرة (**1901** - **1911**) حيث عزفت للمرة الأولى في روسيا

أعمال الموسيقيين الفرنسيين الشباب من أمثال "ديبوسي" و"رافيل" و"ديكا".

وقد تردد ديا جيليف على حفلات الباليهات بصحبة "بنوا" .. فهو لم يكن عندئذ مواظباً على حضورها قدر صديقه هذا الذي، في مستهل شبابه، كان قد شاهد "فيرجينيا زوكي" فبهر وأصبح "مدمن باليهات" **Balletomane** وكذلك كان السيد نوفيل قد أعجب بهذه الإيطالية في صباه فتكشفت له كما تكشفت لبنوا مكانة الرقص الكلاسيك؛ أي أنه إلى تلك الحفلات ترجع إلى حد كبير هواية الرجلين، إنما سرعان ما تفوقت على الكواكب الإيطالية مثل "زوكي" أو "دليرا" أو "لنياني" راقصتان روسيتان هما "كشيسنسكا" و "بريو باجنسكا" .. ومن بعدهما: "بافولوفا" و "ترفيلوفا" و "كارسافينا" .. اللاتي من بينهن سوف يتخير ديا جيليف وسائل انتصاراته القريبة؛ وهذا الانقلاب الكبير كان قد عاصره بنوا وتوفيل.

وعند بلوغه الخامسة والعشرين، أقام ديا جيليف سلسلة معارض كبيرة للتصوير، وأسس مجلة دنيا الفن"، كما أنه في وقت ما التحق بإدارة المسارح الإمبراطورية – في عهد البرنس فولكونسكي – لكنه سرعان ما اعتزل هذا المنصب، ليرحل إلى باريس سنوياً لمدة أسابيع، ففي عام **1905** عرض بها أعمال المصورين التاريخيين الروس، التي سبق له تقديمها في بلده، كما أنه في عام **1906** اشترك بأعمال روسية غيرها في "صالون الخريف"، لكن المجلة ظلت رباطاً حياً بين

أعضاء الجماعة الصغيرة .. حتى أنه عندما دقت ساعة العمل التقى ديا جيليف بزملائه، وقد زادوا خبرة وتحصيلاً في شئون المسرح، فوجدهم مستعدين لمواجهة العمل – لا كمصورين فحسب – بل وكرجال مسرح أيضاً.

وهذا التذوق الجديد، هذا الفضول المثار تجاه الأبحاث في فنون المسرح لاشك أنه يفسر الترحيب الودي الذي قوبلت به ميول "ميخائيل فوكين" التجديدية (بطرسبورج **1880** – نيويورك **1942**)، إن فوكين لم يكن قد استهل حياته الفنية عام **1898** إلا وكان قد تقدم للإدارة بمشروع باليه "إغريقي"، مقتبس من "دافنيس وخلويه" تصحبه ملاحظات ومذكرة عن إصلاح فن الباليه، لكنه لم يقدم أول أعماله سوى في أبريل **1905** بمناسبة أحد أعياد الطلبة، وهو:

"**آسيس وجلائيه**": محاولة رقص إغريقي محرر من قيود الأوضاع الكلاسيك، ثم قدم:

"**البجعة**": في نفس السنة، لبابلوفا، بمناسبة حفل خيري .. فجاء خير تصوير .. يدلل في الآن نفسه – على عبقرية "بافلوفا" وعبقرية "فوكين" حيث الرقص، في أعلا مراتب الصنعة، يعبر عن قصيدة رامي، ثم قدم:

"**حلم ليلة صيف**": (شكسبير ومندلزون) في السنة التالية لصالح الطلبة، ثم :

"**الكرم**": حيث اشترك "فوكين" في الرقص مع "نجنسكي" و "بافلونا" ثم:

"**يونيس**": في عام **1907** ببطرسبورج، وفق أساليب الفن التشكيلي الإغريقي .. عندما كان دجيليف بباريس يقدم الخمسة الروسية التاريخية التي تضمنت مقتطفات من "بوريس جودونوف" الكونسيرات و "خوفا نتشينا" و "الأمير إيجور".

ومما يذكر أنه في عامي **1905** و **1907** تقع أولى سلسلتي حفلات "إيزادورا دنكان" (**1877 – 1927**) في روسيا، فقد تأثر "فوكين" – مثله مثل زملائه – ببساطة هذه الراقصة بعظمتها الزاهدة الجليلة .. أيمنا ذهبت – تترك في الفنانين والجماهير أعمق الأثر، ومما أدركه الكثيرون من رجال الباليه – عن طريقها – أن موسيقى "شوبان" و "شومن" و "جلوك" خير – كسند للرقص – من موسيقى "دريجو" و "مينكوس" و "بوني" الباهته .. كما أنه قد تحددت لدى الغير – ومن بينهم "بافلوفا" بدون شك – فكرة الطموح إلى مستقبل فني منفرد، (أي لا يعتمد على الاشتراك بفرقة)، ومن الوضح أيضاً أن فوكين قد استمد منها رؤياته عن الرقص الإغريقي المجدد .. وإن دأب يؤكد استقلال عنها أو أسبقيته عليها، مذكراً بأنه منذ عام **1904**، كان قد اقترح رقصاً قديماً يقوم تشكيلياً على التحرر من قانون "الأوضاع الخمسة" مضيفاً أن كل شبه قد يلحظ بين ابتكاراته وأعمال ابزادوراد نكان قاصر على باليهاته "الإغريقية" مثل دافنيس وخلويه" أو

"نارسيس" – مفسراً هذا بأنه والأمريكية قد، شاهدا نفس الأواني ونفس التوابيت في نفس المتاحف، وما لا شك فيه أن فوكين – بوصفه من أبناء المهنة – ساهراً على استيعابه كل ما قد يثريه، قد تأثر – خاصة بالناحية الخارجية لرقصات هذه الفنانة، ثم قدم في عام **1907**:

"**السجادة المسحورة**": وهو مجرد فصل واحد من باليه:

"**سرادق آرميد**": (ليبرتو ومناظر بنوا؛ موسيقى تشربنين) الذي يعتبروه "بنوا" نقطة بداية "الباليه الروسي".

إن ما أصابه عرض فصل "السجادة المسحورة" من النجاح جعل مدير المسارح الإمبراطورية يرغب في تقديم البالية برمته أي "سرادق آرميد"، وهكذا أخذت سمات المصير العظيم تتحد، ففي عام **1908**، بينما كان باجيليف يقدم بباريس نسخة كاملة من أوبرا "بوريس جودونوف"، قدم "فوكين" في حفل خاص ببطرسبورج "ليلة في مصر" و "شوبينيانا"، وهنا – وعن طريق بنوا – تعرف فوكين بديا جيليف الذي بادر بحجزه لموسمه الباريسي القادم حيث قدمت – فضلاً عن "سرادق آرميد":

"**شوبينيانا**" : الذي – بعد تعديله – أصبح "لي سلفيد"

"**ليلة في مصر**": الذي سمى فيما بعد "كليوباترا" .. فكان أن كلفه بإعداد نسخة جديدة لرقصات "الأمير إيجور".

ولما كان لابد من توزيع أوركسترا إلى الصفحات "شوبان" فقدر رأى ديا جيليف أن يستعين بسترافينسكي؛ وكان فالتر نوفيل قد قدم له، منذ قليل، ثلاثة أعمال ضمن برامج "سهرات الموسيقى المعاصرة"، وهكذا يبدأ تعاون سوف يثمر ويثمر سواء لسترافينسكي أو "الباليه الروسي" عن روائع خالدات.

وفي تاريخ "الباليه الروسي" علينا أن نميز بين ثلاث مراحل، وهي:[22]

(أ) "**المرحلة الأولى**" : من عام **1909** إلى عام **1914** – حيث قصد إحياء مجالات زمانية مكانية غابرة كروسيا القديمة، وبطرسبورج في عهد نقول الأولى، والشرق الأسطوري ..

(ب) و"**المرحلة الثانية**": التي جمعت بين التيار الشعبي الفولكلوري كما في "شوت" و"شمس نصف الليل" .. والهزليات الإيطالية والإسبانية الحافلة بالرقصات المحلية الريفية، كما في "نسوة مازحات" و"القبعة المثلثة".

(جـ) "**فالمرحلة الثالثة**": حيث عاد يا جيليف – بعد استكشافه أمر أقصى المدارس الحديثة جرأة – إلى صياغة "الدراما الراقصة".

الموسم الأول ـ عام 1909

[22] ـ في هذه العجالة، لن نذكر سوى بضعة أعمال محددة ـ أي ذات الدلالة الخاصة، أو أعمالًا ظلت ضمن ربوتوار الفرق الحالية.

منذ أول موسم .. تم لدجيليف - غزو الجمهور الباريسي الذي أخذته الحركة، والألوان، بل والانفعال الذي طالما افتقر إليه الباليه، كما انصب إعجابه على الوحدة، وحدة كل مصنف، وعلى قوة التكامل السيمفوني بين الجانب المسرحي التشكيلي والجانب الموسيقي، وعلى مناظر وأزياء بنوا أوباكست وهي تنفجر وتدوي، لقد صممها مصوران حقيقيان، لامحترفو العتيد من المنظورات الخداعة البالية **Trompe-l'oil**، فجاءت خير رد مقنع على تلك "الواقعية" حيث ضل العهد السابق طريقه.

كذلك أخذت قيم الرقص تفتن المشاهدين، فلا يملون الإعجاب بكثافة الحياة التي تسود خشبة المسرح، فمن تنظيم متقن باهر للمجموعات إلى تألق عجيب في الأدوار الأولى .. وما أدراك سحر أنوثة "كارسافينا" الوديعة، وشاعرية "بافلونا" الغناءة ! بل وقد فوجئ الجمهور - الذي كان لم يعد يعرف سوى رقص النساء - برقص الرجال مبعوثاً حياً؛ فها هم:

"نجنسكي" و "موردكين" و "فوكين" وغيرهم وغيرهم يروحون ويجيئون ويقفزون ويدورون في براعة ونخوة وفتوة تناهز التحدي .. مما يرجع إلى رد فعل فوكين تجاه آخر باليهات "بتيباه" **petipa** .. فكان حيثما ذهب يطور أدوارالرجال في الباليه، بحيث يصبحون زملاء عاملين إذا ما راقصوا الكواكب، ينافسون البطولة ! أما عن الأعمال المقدمة في خلال هذا الموسم، فقد فضل الجمهور:

"**رقصات الأمير إيجور**": بنكهتها النائية المتبّلة على باليه:

"**سرادق آرميد**": بعد أن شوه أسلوبه "الباروك الجديد" (**Nymphenbourg**) صورته "الفرساييه" [23] الحقيقة، ثم قدم:

"**لي سلفيد**": وهو قصيد كلاسيك الوديع النقي متبايناً في إسراف مع ذوق العصر ! ثم:

"**كليوباترا**": حيث صفق الجمهور "لإيدا روبيشتين" أكثر مما صفق "لبافلوفا".

موسم 1910

"**العصفور الناري**": (سترافينسكي – جولوفين وباكست – فوكين) حيث – على غرار الموسيقى والديكور – سادت الروح الزخرفية كوريجرافياً – موزعة بين مشاهد تعبيرية ومتنوعات حاذقة وشاعرية ثم:

"**شهر زاد**": (ريمسكي – كورساكوف وباكست – فوكين) وهو تأويل وتكييف كوريجرافي لمصنف سيمفوني، وقد بلغ حماس الجمهور حيال رؤية ذاك الشرق الأسطوري الباذخ حد الهوس.ثم:

"**كرنفال**": (شومان – باكست – فوكين) .. الساحر في دلال، فبدا ساحراً جذاباً ... وكانت الفرقة قد أعدت خصيصاً لبافلوفا:

---

[23] - Versailles

"**جيزيل**": لكنها تخلفت في آخر لحظة، إنما الجمهور لم يستقبلْ هذا العمل المعروف العظيم بالحماس الذي كان متوقعاً .. للفارق الكبير – بعض الشيء – بين ذوق العصر وأسلوبه الكلاسيك الكامل القانع.

موسم 1911

"**بتروشكا**": (سترافينسكي – بنوا – فوكين) تحت إشراف "بنوا" كمدير فني للمسرح .. لقد جاءت فقراته الراقصة تنبع بين الجحافل الجائلة وتذوب عبر حركتها الدائمة التجدد شكلاً.

"**طيف الوردة**": (فبير – باكست – فوكين) وهو أحد روائع الفن الكوريجرافي، ألهب ذلك الجمهور الذي لم يكن قد أبدى أي تحمس حيال "لي سيلفيد" أو "جيزيل": إنما هذا التقويم الكبير في الذوق يبشر بقرب الوعي بقيم الأساليب الكلاسيك.

ولعل فتنة تصميمات فوكين كانت ترجع لقربها من طبيعة الأشياء واتزانها بين القوة والرشاقة، أما ما كان مستطاعاً لمسه بها من فيض زائد ثقيل فالواقع – مرة أخرى – أنه لم يكن يتناقض مع الذوق السائد عصرئذ.

من أبطال هذه المواسم الأولى

"**آنا بافلوفا**": (بطرسبورج **1882** - لاهاي **1931**) إحدى الشخصيات الأسطورية الخالدة في فنها، سرعان جدًا ما تقدمت الصفوف، ففي عام **1905** اشتركت مع فوكين في تكوينها – داخل الباليه الإمبراطوري – جماعة صغيرة للهلعين غير الصابرين، الثائرين.

ثم في عام **1909** قبلت عرض دياجليف لتكون كوكب فرقته، ابتداء من العام التالي، لكنها لم تلحق بالفرقة وآثرت أن تكوِّن فرقة صغيرة خاصة بها، بعيدة عن كل منافسة محتملة – جالت بها حول العالم، من مسرح إلى مسرح، ومن مدينة إلى مدينة، غير مهملة صغرى مدن استراليا أو ريف أو أواسط غرب الولايات المتحدة، مكرسة حياتها لتكشف لأكبر عدد من البشر عن سحر رقصها.

على أنه رغم تحمسها عام **1905**، لم تكن بافلوفا ثورية في فنها، لم يكن هم التجديد يؤرقها، وهكذا ففي قالب سهل، وعبر أفكار وموضوعات عاطفية دارجة دأبت تنشر رسالتها الجمالية، فلتذكر من أعمالها: "فالز النزوات" و "جانوت بافلوفا" و "موكب أتباع باخوس و "موت البجعة" الذي رقصت أكثر من ألف مرة أمام جماهير لا تعبأ، في الحقيقة، بأمر التجديد، مكتفية، فرحة بكونها "تشاهد بافلوفا ترقص"، إنما تلك الخطى التي – لو كان قد رسمها غيرها لبدت تافهة سقيمة – كانت تشع شاعرية.

وكانت الطاقة التعبيرية لهذه الموهوبة الفذة تبلغ حدًا خارقًا وأقل إشاراتها مشربة بحس روحاني .. فجعلت من الرقص أحد أرفع

التعبيرات الفنية، وكانت رقيقة وحادة المزاج، تتفانى في العمل، متواضعة، قلما ترضى عن نفسها، قوية الإرادة، عنيدة لا ترضى قسمة أو شراكة .. وقد أرادت أن تخلد رقصها عن طريق السينما لكنها – للأسف – لم تلجأ إلى سينمائي محترف !

"**ثمار كارسافينا**": ولدت عن أب "راقص أول" بمسرح مارينسكي"، وقبلت بالمدرسة عام **1894**، ثم بدأت حياتها الفنية عام **1902** فلم يهل على **1906** إلا وكان يعهد إليها بالأدوار الأولى، ثم اعتبرت فيما بين عامي **1909** و **1914** كوكب فرقة "الباليه الروسي" حيث لم تعمر بافلوفا طويلاً.

وقد تركت هذه الراقصة الكاملة، ذات المواهب الشاعرية البديعة، ذكرى لن تمحى من مخيلة من تابعوا مواسم الفرقة الأولى، وإذا كانت .. فيما بين **1919** و **1929** أخذت تظهر بالفرقة بين الحين والآخر .. فمما لاشك فيه أن أثرها على الحركة الكوريجرافية النشطة التي قامت حديثاً في لندن .. كان عظيماً.

"**فاسلاف تجنسكي**": (كييف **1890** – سويسرا **1950**) ولد عن أب راقص وصاحب فرقة صغيرة متجولة، ودخل عام **1900** مدرسة الباليه حيث لحقت به أخته، كان بتحليقه العالي يدهش زملاءه فضلًا عن أساتذته الذين ساروا – خصيصاً له – يضيفون إلى المصنفات أشكالاً وخطوات، وقد انفصل عن ديا جيليف منذ عام **1913** حتى **1915**، حيث تصالح معه بمناسبة الشروع في رحلة إلى الولايات المتحدة، فنجح

ديا جيليف أن ينتزعه انتزاعاً من هنغاريا حيث كان معتقلاً بوصفه من الأعداء؛ وقد حاول نجنسكي في نيويورك أن يبتكر بمفرده، لكنه بعيدًا عن ديا جيليف" و "بنوا" و "باكست" يعجز عن إتمام "تيل يو لنشيجل" و "مفيستو فالز" وفي عام **1918** بسان موريتزداهمة ذلك المرض العضال الذي أبعده عن المسرح.

ونجنسكي اكتسب شهرته في باريس أول ما كشفت ديا جيليف عن حقيقة طبيعته وشخصيته الفذة، لذلك عندما أظهر – عبر هذا الراقص الأصيل، صاحب الأسلوب المميز – شخصيات زنجي "بتروشكا" و "شهرزاد" وراعي "دافنيس و خلويه"، ونصف الإله النعزة (الفون)، وكان (ديا جيليف) يراقبه عن قرب: يسكنه بجواره ويجلسه في مقصورته بالقطار .. إذ كان على علم برقة كيانه العصبي والعقلي – لاسيما أن أحد أخوته كان من نزلاء مستشفى الأمراض العقلية.

وكان نجنسكي قصير القامة، غير جميل المحيا، فخذاه وساقاه متضخمتان بعضلات قوية، يحلق بدون أن يثني ركبتيه، ويقفز مضموم الساقين القفزات إعداد "فوكين" في "دنارسيس" مثلاً، فلا يرتطم بالأرض عند العودة – أي متقنًا إلى درجة استثنائية – ما يسمى فنياً "بالبالون" ويقول عنه أ.بنوا ".. وكأنه يسبح في الهواء ! ".

موسم 1912

لقد عقد ديا جيليف النية على جعل نجنسكي مصمماً فنياً؛ وها هى أهم الأعمال التي حفل بها الموسم.

"**مقدمة لأمسية فون**"[24] أعده نجنسكي بمساعدة "باكست" صاحب الفكرة الأولى مساعدة متوالية، حيث عقب زيارته حفريات أرجوس وكنوسرس وميسين، كانت قد راودته فكرة باليه إغريقي، يبعث نقوش بعثاً تشكيلياً، ويقوم على حركات منظورة من الجانب[25] لكن نجنسكي اندفع في تيارات حديثة متطرفة .. مشحونة بنزعات همجية شهوانية لطالما – في الحقيقة – اتصف بها فن "باكست" ولعلها سمة عامة تذكر: هذا الظهور الجديد للنزعات الغزلية الجنسية **erotisme** في الباليه بعد أن كانت المعالجات الفنية التطويعية قد أخفتها، على مر السنين (من دنيا الباليه) ولنلاحظ هنا أن تصميم "ليفار" لهذا الباليه يختلف الاختلاف المحسوس عن صياغته الأولى .. بتخليه عن ديكور "باكست" الرائع أو موكب السبع جنيات – تلك اللوحة **bas-relief** المبعوثة)، وقد ذهل الجمهور لما في المصنف من تجديد وجرأة، فسلب كل اهتمام باليه.

"**دافنيس وخلويه**": (رافيل – باكست – فوكين) وهو قصيد رقيق، حصيف، من أجمل ما ابتدع فوكين؛ هو تطويع فني رائع، مشرب بوجدان ديني شاعري غنائي، وترجمة سامية للموسيقى هى في نفس الوقت: تعبيرية ولائقة فنياً كل اللياقة، وكان تكليف دياجيليف لنجنسكي بإعداد هذا

---

[24] - Prelude a l'Apres-midi d'un Fane. والفون إله صغير عند الأغريق والرومان، قدماه كأرجل الماعز: من أتباع باخوس: إله النبيذ والرقص.

[25] - Avec une plastique mouvante de profil

الباليه قد أثار سخط فوكين الذي كان يعرفه منذ سنوات، وكم وكم دربه، وبالتالي كان أعلم بإمكانياته وحدوده .. ثم من حقه أن يخشى على مستقبل الفرقة التي طالما ساهم في تشكيلها وتكييفها !

ومما يذكر أن تقديم هذا الباليه وافق التحاق فنانة ممتازة بين الممتازات بالفرقة هى "هيلداماننجز" الإنجليزية المولد، التي أطلق عليها دياجيليف اسم بالرينة روسية شهيرة "سوكولوفا"، تقديراً لذكراها، وقد عملت بالفرقة حتى وفاة صاحب الفرقة.

والواقع أن هذا الموسم ساده هرج ومرج .. إذ لم يتوفر للجمهور في "الفون" أو "دافنيس وخلويه" لا السحر الشرقي ولا الأشكال الحاذقة الجميلة التي أسرته في المواسم السابقة.

غير أنه يجدر بنا الوقوف عند إسم "رافيل" واضع موسيقى دافنيس الذي كان دياجيليف – قبل عامين قد كلفه بموسيقى باليه .. كما كلف "ديكا" بموسيقى باليه "الحورية" الذي لم يعرض .. لا لحكم خاطئ من قبل دياجيليف على الموسيقى، وإنما لعدم موافقته على الآنسة تروهانوفا التي أراد "ديكا" أن يفرضها عليه، ودليل استغلاله (دياجيليف) مسرحياً موسيقى دبوسي (بإذن منه) – مما يثبت أن ألمعية وبصيرته وحسه الفني لم تكن لتضل طريقها عبر موسيقيين من الدرجة الثانية.

وإذا كان دياجيليف قد أخذ، منذ مواسمه الأولى، يتعرض للهجمات تلو الهجمات حيث كان يعتب عليه التضحية بالرقص ..

فالأمور راحت تتأزم بعد عام **1919** حيث اتهم صراحة "بتحقيره" الرقص "وتسخيره إلى دور خادم وضيع" وهذا هو الالتباس الذي نوهنا عنه في مستهل هذا الباب)، ولقد عيب عليه أيضاً تقديمه للمسرح، موسيقيات سمفونية صرفة، أي لم تكتب أصلاً للرقص (مثلًا في "شهرزاد" أو "كرنفال")، إنما في دنيا المسرح – بل في مجال الإبداع الفني بوجه عام – أي وزن للمبادئ وهى في العادة "تقاليد" واصطلاحات – حيال عمل جميل، مثير، ناجح !؟ حتى أنه – حاليًا – ليميز ثلاثة أصناف باليه:

أولًا – باليهات تؤلف موسيقاها خصيصًا للرقص مثلما في "كوبليا".

ثانيًا – ثم، من ناحية أخرى، باليهات هى ترجمة تشكيلية لصفحات موسيقية لم يستهدفها واضعوها للرقص؛ وهذه – في الواقع – من نوعين:

(أ) ففي أغلبها، يمثل الرقص حدثاً درامياً وتصويرياً، يقوم على الإيحاءات الوصفية للموسيقى منوطة، في مهارة، بليبرتو يوضع بعدئذ .. أي كما في حالة "شهرزاد".

(ب) وأحيانًا أخرى .. بعيدًا عن كل اتجاه قصصي، ترسم الكوريجرافية طبق القيم الموسيقية الصرفة للمنصف الموضوع تراكيب تشكيلية بحتة؛ وهكذا يرجع إلى الانفعال التي تثيره (الكويجرافية) إلى مجرد قيمها الراقصة، وقد سلك "ماسين" منذ عدة سنوات هذا الطريق في مثابرة وجرأة "بسمفونياته الكوريجرافية".

موسم 1913

"**دافنيس وخلويه**": وقد طغى عليه – في هذا الموسم أيضاً – صخب باليه آخر هو:

"**طقوي الربيع**": (لقد أراد كل من المصور "روريخ" الإخصائي في تاريخ روسيا القديمة) والموسيقى "سترافينسكي" أن يتغلغلا في غابر الأزمان حيث كان الإنسان يبلور أسرار الطبيعة في طقوس ساحرية؛ فهذا الباليه يصور في رؤية شاعرية غناء، هواجس الإنسان وهو يتطلع سنوياً – عند مقدم كل ربيع – إلى تجدد الطبيعة، ولكي يؤدي نجلسكي عمله على خير وجه كان عليه أن يركب الصعاب الجسام، كان يختلي في شقته المظلمة ويغرق في التفكير مدى الساعات الطوال، أما على خشبة المسرح فكأن يكلف الراقص بأداء وضع ما للذراعين أو الساقين ثم بأداء آخر سرعان ما يعاود تعديله .. في شبه مواجهة عصبية بين المادة والحركات التي كانت تراود مخيلته، إنما هذا العمل السري الغامض، هذا الصعود العسير نحو لحظة وحي دفين غامض يترك في النفس أثر لغز رهيب [26]، على أن الكوريجرافية – في هذه المحاولة "لإحياء الإنسانية الأولى كانت تشف عن ذكرى لوحات جوجان و "نيو آركايزم" تماثيل بورديل .. الحية في ذهن أصحاب دياجيليف الذين كانوا يلاحقون نجنسكي بالنصح والإرشاد،

[26] - الكثير من الكتب الانجليزية والأمريكية يذكر تدخل ماري رامبرت النشط – (وهى الايقاعية البولاندية المعروفة، تلميذة جاك دانسكور) – في إعداد هذه الكويجرافية، إلا أن السيدين "نوفيل وبنوا" يجهلان كل شيء في هذا الصدد.

وكان الرقص عبارة عن "تحقيق للإيقاع "؛ وهذا في الحقيقة، فكرة مقبولة، تلائم ما كان يمكن افتراضه عن النفس البدائية.

موسم 1914

وكانت الفرقة – بعد – قد قامت برحلة إلى أمريكا الجنوبية، نجم عنها الانفصال بين نجنسكي وديا جيليف، فاستدعى فوكين على أثره كما أنه (دياجيليف) كان قد شاهد بروسيا حفلاً خاصاً من إعداد "بوريس رمانوف" على نمط "الكوميديا دل آرتي" لفت نظره إلى هذا الراقص المصمم، ومن أهم أعمال هذا الموسم:

"**قصة يوسف**" (ريتشار ستراوس – سرت وباكست – فوكين) باليه يذكر ذوقه بذبح لوحات "فيرونيز"؛ وقد قام بالبطولة "ليونيدماسين" – (المولود بموسكو عام **1896**) – واصلًا لتوه من مدرسة الرقص والفن الدرامي بموسكو في الثامنة عشر من عمره،

"**البلبل** La Rossignol": وهو أوبرا لـــ (سترفينسكي – بنوا – رومانوف).

"**الديك الذهبي**": أوبرا آخر (ريمسكي كورساكوف – جونتشارروفا – فوكين)؛ محاولة تجديد في الإخراج قام بها أ. بنوا، بدأ المغنيون متراصين على جانبي خشبة المسرح .. بينما الراقصون يمثلون سواء بالإيماء أو الرقص .. وبحيث يقابل كل راقص "صوت" قرين عنائي؛ وسيعاود أمر

هذا الازدواج في الشخصيات في باليه "الثعلب" أما عن "جونتشاروفا" فكان دياجيليف قد التقى بها في حفل تكريمي لديبوسي عند آخر زيارة له بروسيا ..

وهكذا، بالغاً، فجأة، أقصاه ذاك التطور الذي كان قد بدأ تقريباً مع "الباليه الروسي" إذ قد أصبح الراقصون مؤدين صامتين، مكلفين بالتعبير المسرحي عن الدراما .. وها هو ذا الباليه الروسي في طريقه نحو محاولات ما بعد الحرب حيث دياجيليف – بتعديله الصيغ المسرحية التقليدية، إنه يسعى إلى التعبير عن جوهر الحياة المعاصرة بوسائل كوريجرافية جديدة – أو مبعوثة – وما قد تشمله هذه الوسائل من إمكانيات مسرحية.

وهكذا تنتهي المرحلة الأولى من "الباليه الروسي" .. لقد فصلت الحرب بين دياجيليف وأصدقائه – أو كما يقول عنهم بنوا: مرشدين كان – في بعض الأحيان – يقبل نصحهم على مضض، فها هو ذا يتحرر عنهم كلية، وتسود تأثيرات وتوجيهات مغايرة، كان أصدقاء ومعاونو المرحلة الأولى من أبناء بطرسبورج .. في حين أن الذين يظهرون الآن – ابتداء من مارسين ولرينوف: من موسكو خاصة.

كان "ميشيل لرينوف" "محدثاً" **Moderniste** منذ أيام الدراسة بأكاديمية موسكو، تقابل مع دياجيليف عام **1903**، في معرض للمعماريين الإنجليز، وكان وقتئذ، يناضل ضد اتجاهات "دنيا الفن"، إذ كان يعتبر نشاطها فاتراً، محكومًا عليه بالعقم، كان موقفه أوضح تحمساً

نحو "سيزان" و "جوجان" إذ موسكو – وقتذاك – كانت مركزاً تقدمياً: فنانوها أكثر تحرراً عنهم في بطرسبورج، حيث بعض التقيد بأذواق وإعانات البلاط والأكاديميات، كانت الحياة الفنية بموسكو قوامها وحي الفنانين وحدس مجموعة من المثقفين المولعين بالفن .. وعلى الأخص الفن المسرحي ! إنما الاسم الذي ارتبط بهذه المرحلة الأولى – بالنسبة للجمهور خاصة – هو اسم "**ميشيل فوكين**".

ليس من شك في أن ملكاته الفنية وآراءه الإصلاحية قد تكشفت وتجلت قبل تعاونه مع دياجيليف، إنما باستغلاله أضخم الوسائل الفنية والحرفية والمالية، وبممارسته موسيقات "رافيل" و"سترافينسكي" و"ستراوس" وبخضوعه إلى تأثيرات دياجيليف الإيحائية وتوجيهات بنوا وباكست التشكيلية المسرحية، وباختلاطه بمجتمع مرفه ومتحمس اكتسبت مناقبه سعة ورسوخاً، فاستطاع على أكمل وجه أن يفرض نفسه ويغزو الأوساط الفنية بمصنفات مثل "بتروشكا" و"العصفور الناري" و"دافنيس وخلويه" .. وأصبح طالب الفن أستاذًا، فهو الذي ابتدع الباليه الحديث، وأضحت باليهات هذه الحقبة هى الأعمال الكلاسيك للأسلوب الجديد في دنيا الباليه.

ومما يسجل له أيضاً: نظرياته فقد قنَّن قواعد هذا الباليه الحديث في خمسة بنود .. في رسالة بعث بها جريدة التايمز بتاريخ **6** يوليو **1914**، وبقرير، الفقهي هذا يكون قد تم واستقر وجه الشبه بينه

وبين سابقه الشهير "نوفير"؛ فهو يكرره ويزيده دقه، ويكمن تلخيص مبادئه على الوجه الآتي:

(**1**) عدم الاقتصار على جميع تراكيب تشكيلية جاهزة، وإنما ابتكار شكل – لكل حالة – يلائم جهد المستطاع أقصاها تعبيراً عن الزمان والمكان.

(**2**) على الرقص برمته والإيماء برمته أن يتعاونا في التعبير الدرامي، فلا خروج عن الموضوع على أية صورة ترفيهية كانت.

(**3**) عدن قصور الإيماء على مجرد إشارات الأيدي الاصطلاحية، فعلى الجسم كله أن يكون معبراً.

(**4**) على المجموعات الصغيرة والكبيرة – مثلها مثل المؤدين المنفردين – أن تكون معبرة.

(**5**) وأخيرًا يقر الباليه بتحالفه محالفة الند مع باقي الفنون – من موسيقى وزخرفة، فلا مطالب بعد "بموسيقى باليه" لتصاحب رقصاته، لكنه يترك لواضع الموسيقى حرية طاقته الإبداعية.

وهكذا .. فضلاً لمسعاه يكون فوكين أعاد إلى الباليه: الانفعال والشاعرية، والتعبير والدراما، وأمسى "الباليه – الترفيهي"[27] – الذي هو مجرد مبرر لعرض الحدق والمهارة الشخصية – أمرًا محالاً، والواقع أنه بطريقة دورية منتظمة .. كلما استنفد فن من الفنون قواه الحية، وشعلته

---

27 ـ فواصل الرقص الصرف.

الشاعرية، وتباطأ وتلكأ في الروتينات المدرسية .. تبزغ اليقظة إثر معاودة الاتصال بأوجه النشاط الفكري الأخرى، وبالحقائق العصرية الراهنة .. لأن هذا الفيض من الدم الجديد، والأسلوب الجديد، ورءوس الموضوعات الجديدة، يمد الفنانين الخلاقين بمواد جديدة يطوعونها، وفق مآربهم !

ومن المشخصات المميزة التي يسهل على المرء التعرف عليها في أعمال فوكين: وحدة ثقة أسلوبه، ثم رسوخ التكوين ووضوحه؛ وسلاسة "سياق" **disecours** غزير فياض تبعثه حركة حية متصلة؛ ومفردات كوريجرافية عديدة متنوعة شاملة، ثم مع ولائه للكلاسيك، تحرره، من الوجهة المسرحية ... من ربقة "أوضاع" القدمين والذراعين واليدين .. الذين يخول له الإلمام بمجموع الحركات الإنسانية مطوعة فنياً، ولقد عرف فوكين كيف يثري الرقص أوسع ثراه – لا بابتكاره خطى جديدة – قدر ما بتطويعه كل الإشارات التعبيرية وتكييفها وفق "الدستور" الأكاديمي، وهكذا فيجعله الرقص معبرًا والإيماء راقصاً، جاءت تصميماته راقصة في غير انقطاع؛ وعلى أنه – وفقاً لحسه الجمالي – عرف كيف يتفادى التصنع والتطرف في الحركات والإشارات والأوضاع – أي التشويح – الذي لم يلجأْ إليه سوى في سبيل تعبير خاص، وكما في مشهد الجحيم في باليه "دون جوان" مثلًا.

والإلهام الكوريجرافي – اذا ما قام على حس موسيقي واع – إنما يرتكز، في يسر، على اطراد نمو الموسيقى، ففي باليهات فوكين يعجب

المشاهد العادي بحوية فنه الأنيق وبسموه الأرسقراطي .. في حين أن المشاهد العارف يبهر بمرونة ورقة حلول مشكلات تلازم وتقابلها الموسيقى مع الرقص، بكيفية توافق نهاية الجملة الموسيقية على النوت المميزة لمقام النغم **la tonique** مع انتهاء تحرك الراقص على زمان الوقف **temps la tonique** فمن هنا .. هذا المنطق وهذا الوضوح، وهذا التقابل العميق الوثيق بين الأصوات والحركات، ومن هنا طابع "الجبرية" في تصميمات فوكين التي تلوح مكونة مع الموسيقى أثراً فنياً كاملاً، متكاملاً، منسجماً، نهائياً، والواقع أن فوكين كان يتخير هذه الموسيقات من بين الأنواع الأوفر تنغيمًا **du type le plus melodique**، موفرًا هكذا ركيزة متقنة الرسم للأنشودات التشكيلية الجميلة التي هى "الجواب الجسماني" للألحان.

ولقد استقر فوكين، أول ما استقر بعد عام **1914**، في بطرسبورج، حيث أعد للمسرح القيصري "فرانشكا دا ريميني" و "إيروس"، ثم في عام **1915** "الخوتا الأرجوانية" و "الساحر الصيني"؛ ثم بقيام الثورة، رحل إلى السويد، ومنها إلى الولايات المتحدة حيث لم يوفقْ إلى عمل يناسب مكانته، فعاد إلى أوبرا باريس في عام **1921**، ثم في مرات أخرى حيث استعاد عرض "دافنيس وخلويه" وقدم "ديانادي بوانبيه" و "سميراميس" لإيدا روبنشتين (**1914**)، فضلًا عن "البوليرو" و "فالزلرافيل"؛ ثم أعد "مفيستو فالز" و "بسيشيه امذين قدمتها الآنسة "سبسيفتسيفا" عام **1935** .. إنما طاقته الإبداعية كانت تبدو في تدهور .. لربما لنفاذ كامل انطلاقها في فرقة دياجيليف حيث أن بيئتها

الملهمة، الحماسية، المشجعة كانت تعوزه؛ فكان يقتصر خاصة على استعادة عرض مصنفاته الأولى أو مقتطفات منها، محرفة بعض الشيء أو مجمعة تجميعًا جديدًا، وهذا إلى أن عين مديرًا لفرقة "باليهات مونت كارلو" .. فتيقظت فجأة عبقريته في باليه "تجربة حب" لموتسارت و"دون خوان" لجلوك (**1937**) – هذين العملين اللامعين المتألقين مرحاً وشاعرية خفيفة طيلة.

وباندلاع حرب **1914**، نفرق شمل فرقة دياجيليف، ورجع أغلب أعضائها إلى روسيا، فأعاد "دياجيليف" تكوين الفرقة على نمط مصغر، معتمدًا على "ماسين" و "بولم" و "تشيكتى"، ثم "لريونوف" والسيدة "جونتشاروفا" .. ضامًا إليهم من الراقصين والراقصات الآنسة "نمشينوفا"، خريجة ستوديو "ليديا نليدوفا" بموسكو؛ و"س. إيدزيكوفسكي"، راقص التحليق الممتاز و "ليون فويزيكوفسكي" نموذج الراقص الصرف، البارع في الراقصات ذات طابع المتطرف والتصانيف الضاحكة على السواء؛ و "دي.يازفنسكي" .. وكان يأتي إلى الفرقة – بين الحين والآخر – "باكست" من باريس و "سترافنسكي" من مورج بسويسرا.

ليونيد ماسين

بمساعدة "تشيكتي" و "لريونوف" بدأ دياجيليف بعد "ماسين" لدوره المقبل العظيم كمصمم فنان .. بعد أن تنبه إلى مواهبه، تلك التي ستجعل منه الأول في فنه بعد فوكين، غير أن ماسين الذي كان قد تلقن أصول الفن بسويسرا وأسبانيا وإيطاليا .. بدا – بعدم تأثره بتقاليد المسارح الإمبراطورية العظيمة – غريبًا مغتربًا بين هذا القوم، فكان أن أرشده "لريونوف" إلى نماذج الرقص القديمة، .. والمرح الساخر الغليظ (المرتدة من قبل إلى المنصات للسوقية، عقب انتصار الروح للكلاسيك)، على أن هذا الإعداد كان – وفق تفهم دياجيليف – ليفوق بكثير الإطار المهني .. فتضمن التوسع في الثقافة العامة، وتربية الذوق، والتطلع – خلال الإسفار، خاصة في إيطاليا – إلى الروائع الفنية لمختلف المذاهب في مختلف العصور.

مشروعات عام 1915 و 1916

وهكذا عكفت الفرقة على دراسة مشروعات مختلفة منها:

"**ليتورجيا**" ـ أي مراسم كنيسة: عبارة عن سبع مراحل من حياة السيد المسيح لترقص بلا موسيقى .. فيستمع إلى التعليق الموسيقي في أثناء الاستراحات فقط، وكان سترافينسكي يعد الموسيقى، وجونتشاروفا: المناظر والأزياء .. ولكن تعذر استقدام مجموعات المدونات الموسيقية (الكنيسة) القديمة من روسيا، أوقف السير في المشروع.

"**شوت**": (بروكوفييف – لريونوف).

"**أفراح**": (سترافينسكي – جونتشاروفا) الذي يرجع مشروعه، في الحقيقة إلى عام **1914**.

"**شمس نصف الليل**": (ريمسكي مورساكوف – لريونوف – ماسين) – مقتطفاً من أوبرا "سيجور وتشكا".

ثم تعاقدت أوبرا "متروبوليتان" بنيويورك مع الفرقة، فكان لا مناص من استكمال معداتها وأفرادها، ومن الإفراج عن "نجنسكي" الذي تم بعد مساع ومفاوضات فاقت ما يتخيله العقل، وعلى أن نذكر من البلرينات الجديدات: "أولجا سبستيفتسيفا" التي عينت بمسرح مارينسكي بمجرد تخرجها في السادسة عشرة وتواً قبل إلحاقها بالفرقة في نيويورك فآثر أن ينتقل بين ربوع أسابنيا .. وفي صحبته ماسين وبعض الراقصين الذين دأبوا يدرسون الرقصات الشعبية الأسبانية على أيدي البارعين من أفراد الشعب – قهوجية زعربجية وحوذية .. ثم في إيطاليا، أعاد تشكيل الفرقة في سبيل تقديمه بعض الأعمال الجديدة ("نسوة مرحات" و "باراد" ..)؛ وكان "تريستان تزارا" قد نشر لتوه "وثيقة السيد أنتيبرين" إعلانًا لمولد مذهب "داد" .. وأخذت تبزغ في الأفق حمية جرأة وإقدام !

وفكرة "باراد" ترجع لكتوكتو؛ فمنذ عام **1915** كان قد قدم في "مدرانو" بباريس "حلم ليلة صيف" مع الأخوة "فراتلليني" على

موسيقى مسرحية "لاريك ساتي" ثم "جريماس" .. كما أن دياجيليف كان قد شاهد بالولايات المتحدة استعراضات الميوزيك هول الضخمة، باليهات "فتيات هو فمان"فاستحوذت على جل اهتمامه، إنما بعد الفخفخة والثراء على أيدي أمثال "ريشارستراوس" و"فلوران شميت" و "سترافينسكي"، بعد أسلوب بنوا الكبير، بعد بذخ باكست هاهى ذا الفرقة تعرف "النمط الفقير أو المتواضع **la maniere pauvre** "بيكاسو" و "ساتي"، وكان بيكاسو، عند مجيئه إلى روما، لم يشاهد بعد أي حفل لفرقة دياجيليف؛ لكن شخصيته، المتعددة، المتلاحقة الأطوار جعلته يهتم أقصى اهتمام بالرقص – فناً وصنعة – فأعد المناظر لباليه "باراد" وقدم مناظر "القبة المثلثة" التي جاءت رائعة، ثم غيرها وغيرها وكان قد تعرف إلى بسترا ڤينسكي الذي يحدثنا في "أحداث حياتي" عن تتزهاتهما في روما ونابولي.

موسم 1917

"**باراد**": عرض بباريس (مسرح الشاتليه) في أحلك فترات الحرب .. فأغضب الجمهور بخياله الفتى الصاخب، اللعوب، على أن دياجيليف – بهذا الباليه – كان يستبق بسنتين تيارات ما بعد الحرب وهو المتعطش دائماً أبداً إلى تجديدات وتحررات من كل لون وصنف، لكن الجمهور أعجب بباليه:

"**نسوة مازحات**": (باكست – سكارلاتي وتومازيني – ماسين) لدلالة الرشيق وحيويته المتدفقة .. كانت كوريجرافية تسرد – وفق نسيج معهد، مسرف الخيال إيمائية هزلية [28] ، كاريكاتورية، كلها مشربة برقص مرتبط ارتباطاً وثيقًا بالموسيقى: أي رقصاً إيمائياً طالما سيعتبر من مبدعات ماسين الطريفة، وهذا الباليه هو أول الهزليات الأسبانية والإيطالية – (الحافلة بالرقصات الريفية المحلية) – التي تحدد المرحلة الثانية من تاريخ "فرقة الباليهات الروسية".

وبعد الحرب اندفع دياجيليف بلا خجل – بل ومخاطراً في بعض الأحيان – عبر الغليان الذي ألهم الأذهان عصرئذ؛ فأخذ يستكشف المنتديات الفنية والأدبية بدون أن يعرض سمعته .. ساعياً إلى التعبير، بوسائل جديدة، عن طرائف العصر الاستطيقية، غير مقتنع بما كان يتخيره منها حين بعد حين، ففي هذا البحث بين أماني الشباب الغامضة، إذا كان قد غامر أحيانًا مع عناصر متفاوتة القيمة – مع ولائه لسترافينسكي إلا أنه قد اختار "بولنيك" و "أوريك" واكتشفت "بروكوفييف" و"نابوكوف"، ولفت الأنظار إلى "هندميث" و"ماركيفيتش"، كما أنه قصد مصورين جدد، من مرتبة "ماتيس" و"بيكاسو"، و "براك" و "ديران" الذي جاء نجاحه في المسرح عظيماً، مخلداً.

---

une pantomine - [28]

موسم 1919

"**الحانوت العجيب**": (روسيني وروسبيجلي – دايران – ماسين) الذي صيغ في قالب مشاهد دمى .. على متتالية مقطوعات، موسيقية قصيرة كتبها "روسيني" في عزلته بلومبارديا .. في ديكور لديرات نجح أقصى نجاح بشواهده النائية، الطريفة الخيال، ويعتبر هذا الباليه من أحسن أعمال ماسين .. وكثيراً ما سيقلد.

"**القبعة المثلثة**": (دي فاي – بيكاسو – ماسين) وهو ملهاة راقصة أقيمت في ديكور لبيكاسو، راسخ البناء فالرغم من إيجازه الموضوعي أم ماسين فلم يكشف في هذا الباليه عن جدرانه الكاملة ككوريتجراف فحسب إذ أثبت أستاذيته في الرقصات الأسبانية أيضاً .. حيث يتجنبه أمر التطويع في الأوبرا ظل أمينًا على كل المشخصات الجنسية **ethniques** وكان قد استقى هذه الدراية من الراقص "فليكس" إثر التقائه به في حانة **Fonda** باشبيلية.

موسم عام 1920:

"**بولتشينللا**" : (برجوليز وسترافينسكي – بيكاسو – ماسين): وفق نفس الصياغة الكوريجرافية، وهو ملهاة هزيجية **Polichinelles**.

"**البلبل الصداح**" : (سترافينسكي – ماتيس – ماسين): وهو الأوبرا المقدم **1914** .. في قالب باليه .. داخل ديكور رائع لماتيس.

وهنا هجر ماسين الفرقة، فاستدعى دياجيليف:

بونيسلافا نجنسكا .. وبوريس كوكنو .. على أن الأولى

كانت في وقت ما، من أعضاء الفرقة فلم تلمع مثل أخيها – كبطل مرموق .. فأتاح لها دياجيليف أن ترقص منفردة في "كرنفال" و "نارسيس" و "بتروشكا"، ثم عادت إلى روسيا في عام **1914**، واستقرت في كييف حيث افتتحت مدرسة، كما أنه في هذه الحقبة اتفق انضمام شاعر روسي شاب هو بوريس كوكنو إلى الفرقة؛ سرعان ما لمس دياجيليف مواهبه، وبديهته السريعة المتوفرة، فكلفه بإعداد النصوص الأدبية **Livrets** لأغلب الباليهات: جاعلاً منه رفيقاً معاوناً ثميناً، وهمزة الوصل مع مختلف التيارات الفنية بمختلف البلاد.

وكانت تصميمات السيدة نجنسكا تبدو مستوحاة من الموسيقى مباشرة؛ سواء الضاحك منها، أو الزاهد الوقور، أو الشاعري العاطفي (ولكن مع ميل واضح للفكاهة والتقليد الساخر) .. كانت ترمي إلى أن تكون نقلاً مترجماً **transpositions** أو قل تجسيمات تشكيلية للايقاع، "جواباً ومقابلاً مادياً" للموسيقى، ثم فضلاً عن هذا فقد أضافت السيدة نجنسكا إلى مشخصات الباليه الروسي ما هو التأثير بالتشكيلات الجماعية "**groupistes**" الشيقة في العادة (أفراح): إن الراقص الذي تتوارى شخصيته هو عنصر يتصرف فيه مصمم الباليه كوحدة ضمن تكويناته ؟ وكان من المسهل التحقق من رواج التكعيبية عبر هذه الأشكال المؤكدة ... وكانت تصميمات

السيدة نجنسكا – مع عدم تجنبها أحيانًا الاتجاهات الذهنية المحصنة أو الهندسية الجافة – ماهرة وعويصة.

وقد بدأت نجنسكا عملها في الفرقة بإشرافها على إعادة باليه

"**الأميرة الناعسة**" الذي رأى دياجيليف أن يقدمه بلندن، عام **1922** بمناسبة الاحتفال المئوي بماريوس بتيبا (**1822 – 1910**) ولكي يسبغ على هذه الحفلات أكبر رونق استدعى نجمتين عظيمتين من المهاجرات هما السيدتين "تريفيلوفا" و "إجوروفا"، ومعها الآنسة "سبسيفتيفا"، "الوقورة، اللذيذة" التي راح يدللها باسم "سبسيفا"، معتبراً إياها راقصة فذة ممتازة، وكان "باكست" قد جدد ملابس الباليه على أروع وجه، فأخذ دياجيليف يمني نفسه بنجاح طويل؛ ولكن بالرغم من اتقان الرقص وتألق الأدوار .. والأزياء سرعان ما اضطرت الفرقة إلى وقف العرض، وكاد هذا الفشل يفقد دياجيليف صوابه.

موسم عام 1922:

"**الثعلب**": (سترافينسكي – لريونوف – نجنسكا) في صياغة عرض قروي، وقد وافق تقديمه حضور خمسة تلاميذه للسيدة نجنسكا من كييف، ومن بينهم: ليفار ... ولد "سرج ليفار" في كييف بروسيا، في عام **1905**، ثم بعد طفولة مضطربة بسبب الحرب والثورة كان قد دخل يومًا بالصدفة، (ليحل محل غائب) ستوديو نجنسكا قشعر بموهبته

تتيقظ فجأة وعرف كيف يجبر القدر، كما أنه في نفس الحقبة الحق دياجيليف بالفرقة "تشركاس"، (خريج مدرسة الرقص ببطرسبورج) بعد أن عمل بفرقة إيطالية متجولة، وسرعان مالوحظ امتيازه وخفته في أدواره بالباليهات: "لي بيش" و "كرنفال" و "لي سيلفيد".

موسم 1923:

أفراح Noces: موسيقاه من أشهر أعمال سترافيسكي كما أن مناظره تعتبر من أشهر مبتدعات "نانالي جوثنتشاروفا" حيث أخذت تتخلى عن التألق في الألوان وعن التعصب بالموضوعية فجاء سرد الحدث – وهو رمزي أكثر منه شيئًا آخر – أمام لوحة ذات لونين فقط هما الرمادي والأسمر في انسجام تام .. بلغت من التجريدية الإيحائية ما يندر مثاله.

وفي هذه الفترة التحق بالفرقة كراقص أول الانجليزي "باتريك كاي" المعروف حاليًا باسم أنطون دولين، وكان أسلوبه الكلاسيك مشرباً بصبغة تمكنه من اداء تصانيف الميوزيك هول في مرونة، وقوة مدهشة .. وفي نفس الوقت من أداء كافة الأعمال الكلاسيك في نقاء كامل ... حتى أن السيدة بجنسكا رأت أن تضعه في الطليعة بباليهاتها بمناسبة موسم أولمبيات باريس، عام **1924**.

موسم عام 1924:

القطار الأزرق. (ميلو – لورانس): وهو باليه رياضي، يحاكي الواقع في مرح صاخب.

الثقلاء: (أوريك – براك) من واقع مسرحية موليير الشهيرة.

لي بيش: (بولنك – ماري لورانسان) حول حفل غرامي لبعض الفتيات المتحررات يشاغبن بعض الرياضيين، وقد كان للأنسة

"**نمتشينوفا**" المتعالية، المتينة البنية – الأكبر الأثر في هذا الباليه .. حيث بدت بزيها الملتصق القطيفي، وبساقيها الطويلتين المغلقتين بالأبيض، وبقفازيها الطريفتين في مظهر أشاع في النفوس كل حيرة والتباس، وفضلاً عن هذا فقد كان اداؤها في التمثيل ممتازاً .. فسرعان ما اضحت عنصراً قيماً بالنسبة للفرقة، التي لم تتركها سوى لتشكل فرقة صغيرة بالولايات المتحدة مع "موردكين"، ثم، أخرى بلندن مع "دولين"؛ كما إننا سنلتقي بها عند تأسيس فرقة مونتو كارلو الثانية – عائدة من أوبرا "كوفتو".

المرحلة الثالثة والأخيرة من فرقة الباليهات الروسية:

حيث اندفع دياجليف بنظريات المدارس الفنية حتى أقصى أمكانيات، فبلغ – عقب استنفاذها – الملهاة الراقصة والمأساة الراقصة، وضم إلى الفرقة:

جورج بالانشين (بطر سبورج ـ 1904):

عدل دياجيليف إسمه من "بلانشيفادزيه" إلى "بلانشين": وهو ابن مؤلف موسيقى من مقاطعة جيورجيا، صاحب فرقة موسيقية كانت تجول ربوع المانيا وانجلترا؛ تخرج في مدرسة الرقص ببطرسبورج وحاول – مبكراً – إعداد باليهات قصيرة، لكن اساتذته اعتبروه متهوراً في "ثورته"، وبدل أن يلقي مثل "فوكين" أيه رعاية أو عناية عاني رقابات ومصضادرات .. فهاجر على رأس فرقة صغيرة تحت اسم "الباليه الفتي" شملت: ق.إقيموف الذي طالما رقص في أوبرا باريس، قديراً ممتازاً في الأدوار ذات الطابع التعبيري الواضح، والآنسة "جيفرجيفا" والآنسة "دانيلوفا" خريجة مدرسة بطرسبورج التي استهلت حياتها الفنية بمسرح مارينسكي، مباشرة بعد الحرب .. وتعتبر حالياً من المع الكواكب.

وهنا انفصلت السيدة نجنسكا .. فاستدعى ديا جيليف "ماسين" – مرة أخرى – ولم يكنْ قد قضى الفترة الأخيرة سوى في أقصى نشاط .. فقام في لندن بإبحاث حول رقصات القرنين السادس عشر والسابع عشر، وافتتح مدرسة صغيرة ليتدارس الملتحقون بها امر مثل هذه الثروات المفتقدة .. كما أنه كان قد أعد بباريس لأتيين دي بومون: "سهرات باريس" حيث قدم باليه: "سلطة" (براك – ميلو) "والدانوب الجميل" (جايز – ي. ستراوس).

وأنصب أول اهتمام بالانشين – الموجه أصلاً إلى التصميم الكويجرافي – على إعادة "البلبل الصداح"، فولحظ أسلوبه الجديد

الأصيل؛ مع ميله الأوضح تأكيدًا إلى الميوزيك هول، ومقتسباته من ألعاب المرونة والبهلوانية **souplesses** – متأثراً في كل هذا بالأستاذ "جايلشوفسكي" ذلك المروج الشهير للجمع بين النظم الكلاسيك والأشكال المستقاة من الميوزيك هول، فضلًا عن البهلوانية، والرياضة عامة.

وهنا ألحقت بالفرقة "أليسيا ماركس"، الانجليزية المولد وتلميذة الآنسة "أستافينيفا" مثل دولين، المشهورة باسم أليسيا مارموفا" وسرعان ما أصبحت هذه الراقصة الكلاسيك العظيمة، ذات الأسلوب الجميل .. المرن، والتماسك في سلاسة **"Style ... tres lie"** من ألمع من يؤدين أعمال الربوتوار الكبير.

موسم عام 1925:

"**بارابوا**" (ريتي – أوتريللو – بالانشين).

"**والبحارة**" (أوريك – برينا **Pruna** – ماسين).

حيث تنافس المصممان الشابان "ماسين" و "بالأشين" غزارةً .. ومرحاً بلغ حد الابتذال والإباحية بعض الشيء؛ وكما أن ماسين راح يتخلى عن الأشكال الخفيفة، المتألقة، السعيدة التي ميزت كوميدياته الراقصة .. أخذ بالانشين – الميال نحو الفن التقليدي، والأكثر "محافظة"

يحذو نفس الأسلوب ... وبدا التفكه، مع كل ما يحتمل من جروتسك متطرف، كالسمة المميزة لأعماله الفرقة.

موسم عام 1926:

تأثرت أعماله بالسريالية مع استمرار الروح الساخرة والبورلسك؛ ومن أشهرها: "إنتصار نبتون" و "باستورال" و "روميو وجوليت".

موسم عام 1927:

القطة: (سوجيه – جابو وبفزنر – بالانشين): وهو نقل غامض (لغز) لأسطورة "لافونتين" الغرامية إلى مجال جمع لفيفاً من الرياضيين، قدمته بمونت كارلو الآنسة "سبسيفتسيفا" بعد عودتها إلى الفرقة من أوبرا باريس حيث رقصت في "جيزيل" وظهرت في أعمال تؤثر الجو القديم **passeistes** مثل "ليلة عيد" و "رقصات متتالية". وقد صال وجال ليفار في هذا الباليه: فهذا هو عهد صعوده العظيم، وهو الرياضي النحيل القد إلى درجة التناقض .. الذي يهواه الجمهور، وكان يلعب به دياجيليف وكأنه أداة موسيقية، عذبة النغم، وقد قام التصميم الكوريجرافي على فترات راحة (توقف) فجائية، وقفزات، ودوران في الهواء، ومجموعات مركبة (مبنية)؛ وكان ليفار يرتفع في وثبات كبيرة ثم

يعود إلى الأرض ممتدًا على جانبه وقد ثنى ذراعيه فوق صدره، ومما يذكر عن الديكور أنه قد صنع من مادة شفافة (ميكا).

خطى في مصنع الصلب: **Pas d'Acier**: (بروكوفييب – ياكوف – ماسين) حيث بدت رغبة دياجيليف في منافسة المسرح السوفيتي ... ومما يذكر عن هذا الباليه: المشهد الثاني الذي يمجد الصناعة فعلى موسيقى تطوع الأصوات المنبعثة من تصنيع الحديد أعد "ماسين" تصميمات متوقدة، كانت حركات العمل تتجاوب مع حركة الروافع والمضخات ودوران الاسطوانات المتحركة، وقد تولدت عن هذه اللوحة الخشنة الحادة حتى الهوس عدة تقليدات لا يخرج أغلبها عن الضوضاء والصخب الرخيص.

موسم عام 1928:

"**أود**" (أي أنشودة أو قصيد) (يابوكوف – تشيلينشيف – ماسين) الذي شمل إخراجه الجديد عرضاً سينمائياً.

"**أبولون موازاجييت**" (سترافينسكي – بوشان) حيث عاد سترافينسكي إلى أشكال **formes** الباليه الكلاسيك التقليدية واستعادت الكمنجة أولويتها في الأوكسترا، كما أن دياجيليف عهد بالمناظر إلى المصور القروي **Bauchant**، تفادياً منه كل اتهام بالتكلف الأكاديمي، أما

كوريجرافية "بلانشين" فقد إنتمت إلى الأسلوب الكبير: فالأرابسك [29] المثلثة للثلاث ربات المتكيات على ذراع أبولون كانت تصرفاً مدهشاً من حيث الخطوط والتوزان، أسفر عن مجموعة تشكيلية رائعة، ومع ذلك فبالانشين في هذا الباليه كان قد انفرد بالنصيب السهل اللامع من البرنامج العام – إذ أن باليه "أود" (وكان قد عهد إليه في العام السابق "بخطى في مصنع الصلب" يعتبر عويصاً نسبياً، صعب المراس، نادر المؤثرات الفنية السهلة.

موسم عام 1929

الإبن الشاطر: (بروكوفييف – روءو – بالانشين): مأساة راقصة تدور حول حدث يثير الشجن .. داخل مناظر قحطاء، محددة بخطوط سوداء أليمة، رهيبة، وقد بعثت الموسيقى الحيرة في النفوس مع أن المقام كان رهبة، أما الكوريجرافيا فقد اعتمدت على الإيماء المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموسيقى، الذي يتخلله متنوعات راقصة، وقد لمعت في هذا الباليه راقصة جميلة وفنانة ذات مرونة عذبة مدهشة، ملتحقة بالفرقة منذ عام **1922** هى "فيليا دوبرفسكا"

---

[29] - الشكل الجانبي (بالنسبة للجمهور) للراقصة وقد مدت أحدى ذراعيها إلى الأمام وإحدى ساقيها إلى الخلف في أقصى مسافة بين طرفيهما، والأرابسك أنواع، ولعل الضوء المتخلل بين أجزاء جسم الراقصة في هذا الوضع هو الذي أوحى باستعمال هذا المصطلح المعروف في فن الزخرفة الإسلامية (المترجم).

البالللو: (ريتي – شريكو – بانشين)، مأساة أخرى تدور حول مغامرة في حفل تنكري، وكان دياجيليف قد استدعى "دولين" ليقوم بدور "الضابط الوسيم" ... الكلاسيك.

الثعلب: أعاد تقديمه سرج ليفار في أحد القوالب من تلك المحببة لدى لريونوف؛ وهو أول محاولة لهذا الفنان كمصمم كوريجرافي.

تشتت الفرقة:

وهنا أخذت وطأة المرض تزيد على دياجيليف؛ فبدل أن يرافق الفرقة إلى فيشي – بعد موسم لندن – آثر أن يذهب رأسًا إلى ألمانيا حيث حضر مهرجانات موسيقية مع "ى. ماركفيتش"، والتقى "هندميت" ليتحدث معه حول موسيقى باليه كان قد كلفه بها .. ثم لحق به ليفار وكوكنو في فينسيا حيث صرعه المرض، فلقى حتفه في فجر يوم 19 أغسطس 1929.

على أنه لمناسبة الأحتفال اللائق بالعيد العشريني للفرقة كان موسم عام 1930 معداً في تألق .. وليوافق افتتاح مسرح بيجال العظيم، الموشك على الانتهاء، كما أن "هندميت" و "ماركيفيتش" – منذ اكتشفها دياجيليف – كانا قد عكفا على وضع موسيقى وفق نصين أدبيين لبوريس كوكنو، وكان الباليهان معدين بحيث يكونان عصريين، غاية في الحداثة، وهما:

رقم 27: وهو باليه رياضي المشخصات، يمثل مباراة الدراجات المعروفة باسم الستة أيام؛ ولا يشمل سوى دورًا نسائيًا واحدًا (موسيقى هندميت).

زي الملك: من واقع قصة لأندرسن وموسيقى ماركيفيتش، وقد اقتبس سرج ليفار فكرته في عمله المعروف باسم "الملك العاري".

أما الفرقة – وكانت، إذ ذاك، في عطلتها السنوية فقد راح س.جريجورييف – (ريجسيرها منذ أول مواسمها) يجمع أعضاءها في باريس، ظناً منه أنه يستطيع الوفاء بالعقود المبربة – بالنسبة لأسبانيا أولاً، ولكن قامت عوائق وصعوبات، وقيل بعض الفنانين عروضاً فردية، وهيمنت بعض الدسائس على الجو، فتكشف للجميع إلى أي حد كلفت شخصية الفرقة يتقمصها ديا جليف، أجل، لم يتبينْ هناك رئيس، أو امبرزاريو (أي متعهد) في مقدوره – علمياً – أن يواصل رسالة الفرقة .. فبدت التصفية لا مفر منها وتشتت الشمل.

الباليهات السويدية:

فيما بين عامي **1920** و **1924** .. تحدد مصير فرقة "رودلف دي ماريه" و"جان بورلان" (**1893 – 1330**) التي قدمت **24** عملاً إما مستوحاة من فولكلور بلاد الشمال، وأما عهد بها إلى فنانين من الطليعة – سواء مصورين أو موسيقيين، كما أنه في أغلب الأحيان

كانت بالنسبة لأستاذ الباليه المصمم "جان بورلان" .. أية فكرة جريئة .. أية فكرة طريفة أو شيقة لديكور أو زي أو موسيقى تصلح كنقطة للبداية، ولكن هذه الفرقة افتقرت إلى موسيقى من وزن سترافينسكي لتؤسس طليعة خصبة، وقد بقى من أعمالها حيًا في الذاكرة:

ليلة عيد القديس يوحنا: باليه "سويدي"

العذارى الهائمات: باليه "سويدي" آخر.

الجرة (كازيللا – شيريكو) المستوحى من فولكلور "صقلية" ثم من الأعمال الجريئة.

الإنسان ورغبته: (**1921**؛ ميلو – مدام بار).

الخليفة: (**1923**؛ ميلو – ف.ليجيه)، وهذان العملان شبه استعادة لباليه "طقوس الربيع"

بائع العصافير: (جرمين تايفير – هيلين بردريا).

رلاش: وهو باليه "اللحظة الحية" **instantaneiste** للفنان "بيكابيا" مع فيلم":

انتراكت: لرينيه كلير.

عررسا برج إيفيل: (**1921**؛ جان كوكتو – موسيقى الستة، مناظر إيرين لاجي، أزياء وأقنعة جان هوجو) وهو الذي أثار أكبر دهشة حيث

جاء حافلًا بالأفكار والبدع الغريبة والنوادر البورلسك، على غرار "باراد"، لكن استعمال الأقنعة – الجديد عندئذ – وتقليد روح برجوازية عام **1900**، والسخرية الباريسية .. أسهمت في تشكيل عرض لذيذ، مدهش .. أكثر تلوناً، وأقل عنفاً من "باراد".

الباب الثامن

المواسم .. الكبرى في باريس ومونت كارو

قبل أن تتكون فرقة باليهات مونت كارو .. كانت السيدة "نجنسكا" قد قدمت بعض أعمالها "على هامش" ما كان، حينذاك، من أوبرات روسية. فلنذكر لها:

دراسة (1931): وهو باليه"تجريدي" جديد الصياغة، جاء رقصة ترجمة أمينة للموسيقى.

"**غيرة الممثلين**" (سكارلاتي وكزللا – آننكوف).

هملت (ليست – آننكوف).

أما عن الحفلات التي كانت قدمتها الآنسة "إيدا روبنشتين" على عدة دفعات، فيرجع الاهتمام بها إلى بذخها، وإلى الفنانين اللامعين الذين كانت تجمعهم حولها، وقد قدمت بعد: استشهاد القديس سباستيان (عام **1911**) ثم عدة باليهات بدار الأوبرا منها:

"آرتميس الحائرة" و "مأساة سالومة" و "أورفيه"؛ ثم، في عام **1918**، موسمًا كاملًا من إعدادها الكوريجرافي وداخل مناظر لبنوا:

زواج إله الحب وتشيشيه (بامح وهونجر)

قبلة الحورية (سترافينسكي)

المحبوبة (شوبرت – ميلانو)

الأميرة البجعة (ريمسكي كورساكوف)

"**بوليرو**" (رافيل)

كما أن ماسين اعدلها – للموسم نفسه:

"**دافيد**" على موسيقى سوجيه .. مع ملاحظة أن إصرار هذه الثرية المسرفة على أن تكون نجمة حفلاتها كان يعوق عمل مصممي الرقص الملحقين بفرقتها.

وفي عام 1931، **قدمت**:

"**أمفيون**" (فاليري – بنوا – هونجر – ماسين) حيث راحت تلتف حول راوٍ صامت (أي يؤدي بالإيماءات فقط) مجموعتان: أحداهما ترقص والأخرى تنشد، ثم حفل موسمها الجديد، عام **1934**، بميو درامين كبيرين هما:

"**سميراميس**" (فاليري – بنوا – هونجر – ماسين)

"**برسيفون**" (اندرية جيد – بارساك – سترافينسكي – جوس) ..

ذاك العمل الخالد حيث وفق ايجور سترافينسكي – عبر معتقداته الدينية الفلسفية إذ ذاك – إلى إلهام صوفي وفور يلائم بشكل فريد موضوع الباليه الحافل بالأسرار ... ولمع بنوا بتقديمه معبد اليوزيس وهو يسود من عليائه الراقصين والراقصات، أما عن تصميمات "كورت يوس" فجاءت عبارة عن تشكيلات جماعية متناهية الدقة في تنظيمات وتوافقاتها الزمنية .. علماً بأن بعض التردد الذي تسلل هنا وهناك كان مرجعه الصعوبات الاستثنائية التي كان لابد أن تواجه إعداد وتنسيق مثل هذا المصنف الفخم، الضخم، الرائع.

"**ديان دي بواتييه**" (جاك أيبير – بنوا – فوكين)

"بوليرو" و فالز" لرافيل في إعداد كورتجرافي جديد لفوكين، وقد تحقق رواد هذه الحفلات الباذخة، حيث كان الحوار يختلط بالغناء الفردي والجماعي، من سيطرة الموسيقى والإخراج بل والكلمة الملقاة .. على الكوريجرافية نفسها.

أما أول فرقة لباليهات مونت كارلو فقد أنشأها السيدان "رنيه بلوم" و "فاسيلي دي بازيل" – عام **1932** – تحت رعاية مسرح إقليم موناكو حيث كان قد اعتاد دياجيليف أن يلتقي برجالة سنوياً (في الشتاء) لإعداد الموسم التالي، وأخذت الفرقة – تحت إشراف السيدين ماسين وبالانشين – تتكون بجمعها شمل فرقة دياجيليف – أعضاءً وأعمالاً .. كانت أنها سارت تعد مصنفات جديدة، فمن أعمال أول مواسمها – عام **1931**:

"**منافسة**" (أوريك – دران – بالانشين) ... باليه هزلي دار حول شجار مصطنع بين خياطين وانتهى بدخلة شائقة للشحاذ "ليون قويزكوفسكي" تلتها عاصفة من الدوران المصحوب باهتزازات الساق المعروفة بال **fouettes** قامت بها الآنسات "ريابوشنسكا" و "بارونوفا" و "تومانوفا" .. مع توقف الأخيرة الفجائي عند أسفل الديكور حيث غلب عليها النعاس بوجه غير متوقع.

"**كوتيون**": (شابرييه – برار – بالانشين) الذي دار حول حفل راقص قاده "قويزيسكوفسكي"، وقد حدد فيه بالانشين يوضح أولوية الرقص على الايماء شتى التشويحات .. كما أنه تختلي أيضاً من كل مرح مفتعل وأن ظلت السخرية الخفيفة المشرقة إحدى سمات البهجة، وقد لاحت بعض مشاهده، على غرار المشهد الثاني من "منافسة"، أشبه برؤيا عميقة تشف عن روح شاعر حق، أو قل دعوة إلى عالم الأسرار والغموض أو مجموعة نوافذ مدهشة تطل على دنيا الأحلام:

"**لعب أطفال**": (بيزيه – ميرو – ماسين) حيث ظل ماسين أميناً على تذوقه للأوضاع والحركات الاختيارية التحكمية – ؛ لكنه انبعث من هذا الباليه نكهة فنية رائعة؛ وقد لمع على رأس الفرقة – فضلاً عن "قويزكوفسكي" ذي الحس الإيقاعي الدقيق الذي لا يخطئ أبدًا – الشاب دافيد "ليشين"، وبخاصة الثلاثي الشهير المكون من الصبايا (**15** سنة) البارعات "ريابوشينسكا" و "تومانوفا" و "بارونوفا" اللاتي انتزعن

بمظهرهن الرائع وبمواهبن الغضة وشخصياتهن البادية التفجر .. أقص أعجاب !

وفي عام **1933**، قدمت الفرقة ثاني موسم لها، عبارة عن أربعة أعمال لماسين:

"**الدانوب الجميل**" (يوهان ستراوس – جايز): هزلية راقصة على طريقة فيينا، مأخوذة من ربرتوار "سهرات باريس"

"**شاطئ**" : (فرانسيه – ديفي): باليه رياضي تدفقت في تياره الفتى كافة أساليب الرقص من كلاسيك إلى توقيعي وبهلواني.

"**مدرسة الرقص**": (بوكريني وفرانسيه – دي بوهون): هزلية راقصة، لامعة الخيال والمهارة .. لكنها مع ذلك لم تبلغ حد "القبعة المثلثة" أو "البلبل الصداح" .... الرفيع !

"**تكهنات**" Presages: أول سمفونيات "ماسين" الراقصة؛ على موسيقى تشايكوفسكي (السمفونية الخامسة) وأمام لوحة كبيرة للرسام السرياني "آندرية ماسون" ملأت مؤخرة المسرح .. عنيفة الألوان، مبهمة المساحات والخطوط؛ وقد ارتدى المؤدون أزياء من نفس الأسلوب، بدت كأنها مقتطعة من الديكور كلما ابتعدوا عنه في سياق رقصهم، ولما كان من المتفق عليه عادة أن فكرة سمونية تشايكوفسكي تدور حول فعل القدر فقد أعد ماسين الحركات الأربع "لكوريجرافيته بحيث ترمز بتماثلياتها المرئية إلى مصير الإنسان المحتوم، وكانت الآنسة

"دانيلوفا" قد انضمت إلى الفرقة، فأثبتت أنها من أروع البلرينات، كما أن الآنسة "ريابوشينسكا" سادت زميلتيها الصبيتين بشبابها البض المشع، جامعة بين الأدباء البارع والأناقة، وبين نقاوة الأسلوب وصبابه الجمال، كما أنه تكشف ماسين نفسه كفنان عظيم، سواء في تصميماته أو في أدائه ... يتجنب الرقص الواطئ ويرتفع في قفزات أنيقة وخفيفة كما في دور الضابط (الدانوب الجميل) أو في دور الطحان (القبعة المثلثة) .. وهكذا كانت الفرقة تبدو رائعة التماسك، ممتازة التكوين، لا ينافسها منافس من حيث عنصر الرجال .. فلنذكر منهم: "إيجلفسكي" و "ليشين" و "شابلفسكي" و "بتروف"، غير أن الموسيقى والديكور في هذا الموسم عامة، كانت تشف عن إهمال وتساهل، والواقع أن الفرقة لم تكن قد سعت إلى الصفوة الممتازة ... القادرة وحدها على غير ذلك.

وفي عام **1934**، قدمت الفرقة ثلاثة باليهات جديدة، هي:

"**الخياليون**" (أوريك – دي بومون): أول محاولات "ليشين" في أسلوب يذكر بعض الشيء بماسين.

"**يونيون باسيفيك**" (نابوكوف – جونسون – ماسين): نبذة من أول تاريخ السكة الحديد في الولايات المتحدة، قام رقصه على التطويع الفني لحركات العمل والإشارات في الحياة العامة .. فأدت "بارنوفا" "دور الليدي المرحة وماسين دور "بارمان" مدهش .. إلا أن هذا التأمرك بدا سهلاً، مبتذلاً بعض الشيء !

"**كوريارتيوم**": سمفونية راقصة جديدة لماسين .. على السمفونية الرابعة لبراهمس، وداخل مناظر "تشركوفيتش"، جاء الرقص فيها تجريدياً أقصى تجريد، مستقلًا عن كل مقصد أدبي أو درامي أوتصويري، كانت التشكيلات الجماعية تخلي المجال بين الحين والحين أمام كبار الراقصين والراقصات ليؤدوا أشكالًا حاذقة بارعة .. بمثابة قمم شامخة وفقرات شاعرية غناء ... واجمالًا: امتاز هذا العمل بطاقة ابتكارية غنية وبمهارة في تنسيق الأشكال والحركات .. فضلاً عن خصوبة رائعة من حيث الخيال، وعلى أن توزيع الأدوار جاء ليبرز على وجه خاص السادة "قوبريكوفسكي" و "ليشين"، والآنسة "فيرنشينينا" ذات المزاج الدرامي العظيم.

وفي عام **1935** إجتازت الفرقة أزمة، ذلك أن السيد "دي بازيل" وكان قد أصبح مديرها الوحيد – رأى أن يرحل إلى أسبانيا ولندن وأمريكا .. بدون أن يعرج على فرنسا، ثم قدمت الفرقة خلال المواسم التالية باليهات كثيرة أصاب بعضها أروع نجاح، فلنمر مر الكرام على "مائة قبلة" لتجنسكا وعلى "حديقة عامة" لماسين (**1935**) الذي أعقبه "الأسد المحب" ، ثاني محاولة لليشين، وحيث لم تتوطدْ بعد خطاه، إنما باليه:

"**السمفونية الخيالية**" (**1936**، برليوز – برار – ماسين) فقد جاء من أروع نتاج الباليه الحديث، ركز فيه ماسين خبرته السابقة، فعالج

النص الذي كان "بوليوز" قد خطه بنفسه في ترجمة أمينة، فخيمة، مثيرة .. كما أن مناظر "كريستيان برار" مدته بإِطار غاية في الانسجام.

ثم في العامين التاليين، عاد فوكين إلى الفرقة وقدم عملين ضخمين هما، "سندريلا" و "باجانيني"، ولم يكنْ "فويزكوفسكي" قد رافق "دي بازيل" بل آثر أن يكون فرقة أعوزها التجانس إلى حد ما، فقدم خلال موسمين بعض الأعمال المعروفة، وغيرها جديدة مرتجلة بعض الشيء، هي:

"**بور سعيد**" (لاريونوف – كونستاتينوف) حيث لفيف من البحارة راحوا يتندرون ويمرحون في أثناء أجازهم القصيرة.

"**الحب الساحر**" (جونتشاروفا – دي فايا) ضعيف بعض الشيء.

"**بولتشيينثللا**": إعادة ظريفة جذابة للباليه المعروف بهذا الإسم، لمع فيه "إيجوربوشكيفيش" – ذلك الفنان الشاب الرائع في التحليق وفي غير التحليق .. لعله أعظم راقص معاصر، كما لمعت أيضاً: الآنسة "تاراكانوفا" الشابة الخفيفة، الطريفة، الفكهة: ومما لا شك فيه أن روحها الفتية كانت تتغلب على صنعتها إنما كانت تعرف كيف تفرض شخصيات الأدوار التي تقوم بها.

وهنا أسس "ليون فويزيكوفسكي" فرقته (من بين أعضاء فرقة الكولونيل دي بازيل) .. حيث ثبتت شخصيته عنصراً أساسي القيمة، سواء من ناحية أدائه المثالي أو دالته على الفنانين.

فرقة مونت كارلو الثانية:

وفي عام **1936**، أسس "رينيه بلوم" فرقة مونت كارلو الثانية .. لاجئاً إلى "فوكين" ليشرف على تقديم أهم باليهاته القديمة مثل: "بتروشكا" و "طيف الوردة" و "كرنفال" و "الرقصات البولوتسية" فاستعادت جميعها إتقانها الكامل وحيويتها اللامعة الخفاقة وكل شبابها وشاعريتها .. كما أنه أعد عملاً جديدًا هو:

"**تجربة حب**" (موزار – دبران) الذي نجح نجاحاً كاملاً: بخياله الغض الجذاب، وطلاقته المتألقة، وتكوينه المتسق المتنوع فضلاً عن طابعه "الصيني" البديع المعالجة إلى أبعد حد، وقد امتازت البلرينة "نمتشيتونا" كوكب الفرقة .. بثقتها ودقتها من حيث الأزمان الإيقاعية، وبرسمها الأشكال التوازنية رسماً لاتشوبه شائبة، فبدت في غاية التألق؛ كما برزت، بجانبها، الآنسة "ماريا بارونوفا" – كوكب مسرح "كولون"، (بيونز آيرس) – مرنة، خفيفة، سريعة، بل ساحرة تماماً في هذا الباليه بنوع خاص، وعلى أنه قد امتاز من الرجال:

"إيجلفسكي" النبيل الطلعة، الموفق في المسافات الأرضية الكبيرة، المتطور بطرافة في الدوران، حيث يدور ثماني بل عشر مرات على قدمه .. مثنية في منتصفها **Demi - Pointe**، و "باناييف"، ذاك الراقص الرومانتي المرهف؛ الصادق، الحساس في تعبيره؛ وأخيراً: "يازفنسكي" مواصلاً، هكذا ما استهله في "الباليهات الروسية" من تاريخ فني جاد رصين .. ووعي درامي ممتاز.

وفي عام **1937** قدمت الفرقة، بباريس، بمناسبة المعرض الدولي ثلاثة أعمال هى فضلًا عن "تجربة حب" : لِزلِف **Les Elfes**: من إعداد فوكين على موسيقى "حلم ليلة صيف" "لمندلزون"، عبارة عن متتابعة تشكيلات جماعية ودخلات فردية كلها جميلة منسجمة .. أو قل حلماً، أو خيالاً رشيقاً، غير محدد المعنى، أو قصائد نماذج مع ألعاب ومرح طليق صاف، وقد تحاشى مصمم الرقص بأسلوبه السلس الوطيد، وبتصرفه المرن السريع الوثيق في الخطى والحركات .. التفاهة أو المبعثرة التي كان معرضاً، أيا كان غيره، لأن يقع فيها، وأخيرًا فالرغم من تخلف ملامح **Passeiste** [30] هذا العمل بعض الشيء فقد أعجب به الجمهور لما اتسم به من رسم واضح دقيق وأسلوب راسخ وثيق وإلمام عميق بفن التصميم.

"**دون خوان**" (جلوك – ماريانو – وأندرو – فوكين) وهو الباليه الثالث الذي قدم بمناسبة معرض باريس .. احترم في أمانة كبيرة فكرة "أنجيوليني" القديمة التي كان قد وضعها في فيينا؛ كله إيماء من أسلوب ذاك العصر، إلقاء تشكيلي، يزخرفه الرقص كلما اقتضاه الموضوع، وكانت كوكب الحفل: "نانا جولز": أمريكية من المدرسة الروسية، صنعتها لا تخطئ، موهوبة على وجه نادر من حيث التوازن.

[30] ـ هذا العمل كان فوكين قد أعده فيما مضى ببطرسبورج بمناسبة حفل الطلبة عام 1906، كذلك استعادة مسرح متربوليتان بنيويورك عام 1924.

وفي موسم **1938** حل "ماسين" محل "فوكسين" .. فقدم ثلاثة أعمال هامة دلت بما بينها من اختلاف عام على إلهامه الغني المتنوع ودرايته الكوريجرافية الواسعة .. وهى:

"**مرح باريس**" (أوفنباخ – بومون): هزلية راقصة من طراز "عهد الإمبراطورية الثانية" (أي نابليون الثالث) شاملة، حسنة السرد، منعشة، خفاقة، مختالة، تؤكد بعض الفقرات بلمحات ساخرة.

"**السيمفونية السابعة**": على مصنف "بتهوفن" المعروف بنفس الاسم وداخل مناظر "لكريستيان برار" .. وهذه السيمفونية الراقصة الجديدة استلهمها "ماسين" من معتقدات بتهوفن الدينية عبر مصنفه الشهير .. فنقل تماثلياتها الموسيقية إلى تلاحق مرئي مسرحي كبير على النحو الآتي: الخليفة، فخطيئة الإنسان وتألمه، ثم مرحلة سماوية في الأولمبس الوثني، وأخيراً الهوس الإنساني في صورة رقصات "باخوس" **Bacchanale du delire humain** أي في متتالية لوحات جليلة مثيرة للشجن، تسودها العظمة والفخامة .. لقد تحددت طريقة "ماسين" ورسخت إنه قد استخرج (وفصل على حدة) كل فكرة باحثاً عن تفسيرها الاستعاري الرمزي، وعن قيمتها الخاصة بالنسبة للعمل كله؛ فجسم كلا منها راقص منفرد، أو مجموعة صغيرة، أو الجوقة برمتها، ثم بعد هذه المرحلة "التمثيلية" جاءت المرحلة "الكوريجرافية" في حد ذاتها: الانتقال إلى وجهة النظر "المسرحية" ومن جانب آخر كان أسلوب ماسين قد تخلص من كل تصلب واتسم .. في نفس الوقت بالسعة والرشاقة،

وبخاصة كان قد هون من ربقة الإيقاع وتحرر من الخطر الآلي الذي يربط كل تحرك بنوتة موسيقية، فأصبحت كوريجرافيته الآن تشكيلية بلاستيكية قبل كل شيء، كما أن نصيب الحساسية والشاعرية كان قد نما فيه حتى أن أصدقاءه وخلانه المطلعين راحوا يتحدثون عن اتجاه تدين وتصوف صوفي لما لاحظوه عبر ترنيماته العميقة، مثيرة للشجن، ولنذكر أيضاً :

"**العناصر**" من طراز نبيل فخم، الذي كان أعده فوكين – قبل رحيله – على إحدى متتابعات "باخ".

وكانت الآنسة "دانيلوفا" هى كوكب الفرقة ... فتقررت مواهبها شاملة، عالية، لم تكن تتشدق بأية تجويدات حرفية، أي بمثل هذا الحذق الذي يغالي الآن في العناية والاهتمام به .. لكنها كانت تضرب أروع مثل في التمكن السهل الممتنع من صنعتها، وكان قد انضم أيضاً إلى الفرقة: الآنسة "ماكوفا"، هذه الراقصة الرومانتية، الجذابة الأسلوب .. المرنة، الخفيفة، الدقيقة في "لي سيلفيد" و "جيزيل" وفي "بحيرة البجع" حيث كانت تبدو كآية مشعة لحلم شاعر، أما عن الآنسة "نيني تايلهيد" المتأثرة بالثقافة الحرفية والروح الفنية التشكيلية .. الخاصتين بستوديوهات الرقص الأمريكية فكانت تضفي على براعتها كل وداعة ودلال، فجاء تعبيرها حساساً رقيقاً .. كما أنها كانت تلون أدوارها بصبغة شخصية أسرت الكافة، وقد ضمت الفرقة إليها أيضاً: الآنسة "مايا سلوفينسكا" إثر تألقها في بضع حفلات باريسية للرقص المنفرد

recitals ... ومن جهة الرجال، فبجانب ماسين الراقص: ظهر السادة "بوشكفيتش" و "ف. فرانكلين" و "بانابيف" وثلاثي ممتاز من الشبان: "دوكودفسكي" و "كارناكوفسكي" و "سكيبين".

وفي عام **1939** قدمت الفرقة ثلاثة أعمال لماسين هى:

"**بوجانيري**" (جونتشاروفا – بورودين): صور من روسيا القديمة.

"**رؤيا كريمة**" (تشيليتشيف – هندميت): بضع مراحل من حياة القديس الإيطالي "فرانسيس الأسيزي" داخل ديكور بسيط في تطويعه الفني .. أعِدّت موسيقاه إعدادًا متيناً قوياً في غير تباه بالجرأة الزائفة وفي ارتباط وثيق بالكوريجرافية إنما أعوزها شيء من التصوف لتتلائم على أوفر وجه مع الموضوع، أما عن إبداع "ماسين" فقد خلا تماماً من كل ما هو أكاديمي .. حيث لم يتقيد في تصميماته سوى بأصول وقوالب الفن التشكيلي وبالمقتضيات الإيقاعية: انحناءات ودورانات الأجسام، حركات الأذرع مؤداة في اتساق وثيق الصلة بالموسيقى، ولما كانت رغبته أن يوحى بإشارات وحركات رسامي ومصوري عصر النهضة فقد راح ينهج أسلوباً ضيقاً "حادًا" كان يتجنب الرتابة التي تتولد عادة من تلك التصميمات التي تعتمد على "الشيرونومي" (بمعناها الضيق كرقص للأيدي لا بمعناها كإيماء عام شامل أي تمثيل (صامت – بانتوميم) .. فكان يستغلها (الشيرنومي) استغلالاً ماهراً غزيرًا؛ فجاء دور الأيدي في هذا الباليه أساسياً؛ لا تكف عن رسم أشكال وأشكال .. سواء بدورالها حول المعاصم أو بضمها ورفرفتها كالأجنحة، كما أن التمثيل الصامت

التقليدي كان أيضاً قد تجنبه .. حتى أن الإشارات والحركات وفق مقتضيات هذا الأسلوب أسفرت عن "ديناميكية" تناسب الأزمان الموسيقية، أي عن تحرك عام "موزون" **une gesticulation "mesuree"**.

"**الفراندول المدهشة**" (ماتيس – شوستا كوفييش – ماسين): سمفونية راقصة جديدة، تمازجت فيها سمفونية الإشارات مع سمفونية الأوان حيث ظهر الراقصون في مايوهات متعددة الألوان .. حمراء وزرقاء وسوداء، ولم يكنْ لهذا الباليه أي سند أيديولوجي سوى (صورة) تماثلية مبهمة عن الرجل والمرأة أمام القدر.

وهكذا يكون ماسين – بلا أدنى شك – قد جعل من سمفونياته الراقصة نوعاً جديدًا في الباليه عرف كيف يفرضه بمتكراته الضخمة العظيمة، وقد لمع من أفراد الفرقة خلال هذا الموسم الأخير: الآنسات "دانيلوفا" و "ماركوفا" و "تايلهيد"، كما أنه، من ناحية الرجال، أخذ "يوشكفيتش" يثبت وجوده كراقص من طبقة ممتازة، مبدعاً سواء في "أمسية الفون" أو في "جيزيل"، وهذا حتى عام **1939** عند إعلان الحرب حيث كانت الفرقة تطوف بالولايات المتحدة إلا أنها مع ذلك (فرقة الكولوبيل دي بازيل) واصلت العمل في الولايات المتحدة بل وفي إنجترا.

وكان قد كلفت "فوكين" – عام **1938** – بإعداد جديد لباليه قديم هو:

"**الديك الذهبي**": في ديكور رائع خطف الألباب أعدته "ناتالي جونتشاروفا" .. وإخراج لفوكين جاء كوريجرافيا خالصاً (في هذه المرة)، وهكذا تحت نير المنافسة تكون مواهب "صاحب بتروشكا" قد تيقظت تماماً.. فأثمرت عبقريته من الأعمال في السنتين التاليتين:

"**فرانشسكا دا يميني**" (تشايكوفسكي – ميسيل **Messel** – ليشين) الذي نجح في عام **1938** أصدق نجاح، وكان ليشين قد أعده بفلورنسا في سعة من الوقت .. في جو تجلي فني رائع ... كتمثيلية صامته، وكعمل مسرحي درامي.

"**سندريللا**": (درلانجيه – جونتشاروفا – فوكين).

"**باجانيني**" (سوديكين – رحمانينوف – فوكين): حيث اهتم فوكين – بدوره – بالإمكانيات البهلوانية.

هذا ولم تشهدْ باريس تلك الحفلات بسبب بقاء مسرح الشانزيليزيه مغلقاً طيلة سنوات، فتكون العاصمة الفرنسية قد حرمت من الإطار الجميل العام الذي طالما صالت فيه فرق "الباليهات الروسية" وجالت ذلك أن نظام الضرائب الاستثنائية كان يثقل أكتاف الفرق الأجنبية فيجعل احتمال الربح المادي أمرًا مشكوكًا فيه، كما أن دار الأوبرا التي كان في استطاعتها أن ترحب بهذه الفرق لم يتحرك لها ساكن – مكتفية فرحة بموقفها الاحتكاري، وهكذا لم تعرف باريس لاهذه

الأعمال الغضة النضرة ومن بينها ما هو يعد ضمن أشهر المصنفات الحديثة، ولا تك الفرق التي شملت من الفنانين المعاصرين أعظمهم.

الباب التاسع

الباليه في دار الأوبرا بباريس

كانت أوبرا باريس تمد فرقة "الباليهات الروسية" أو فرقة "إيدا روبنشتين" بمسرحها .. لكنها لم تسهمْ في الحركة التجديدية سوى مدفوعة من "سرج ليفار" الذي، في إقدام وتحمس،

ومستعيناً بمكانة أدائه في الباليه الروسي، وبقوة شخصيته .. حاول – ابتداء من عام **1930** – أن معظم التقاليد القديمة الشهيرة "للأكاديمية الوطنية" – (أي أوبرا باريس) بالأسلوب الإكلتيك (أي المشكل، المتخير) المميز للباليه "الحديث".

واذا ذكرنا نشاط هذه المؤسسة فعلينا أن نذكر بخاصة عملين من صياغة "الأوبرا – باليه" هما:

"**كاستوروبولكس**": وقد صب "نيقولا جرا" مشاهد هذا العمل القديم في قوالب تناسب روح عصره، ثم:

"**بادمافاتي**": حيث نصبت عناية "ليوستاتس" بدخلات هذا العمل الجديد على التفاصيل أكثر منها على السعة من حيث الموضوع والإدراك العام أو على الإحساس بالأسلوب، فضلاً عن:

"**شارتريزدي بارم**": على موسيقى من "هنري سوجيه"؛ وقد نظم "ألبير آفليز" هذا الباليه "الميلاني" لفصل "السكالا" في صياغات جميلة وملائمة.

"**إلكترا**": حيث أشرف "سرج ليفار" على دخلة أبطال رياضيين "موزونة" على موسيقى "ريشارستراوس" ثم فيما عدا ما قدمته إيدا روبنشتين – وهو يمثل سهمًا لامعًا عظيمًا في نشاط دار الأوبرا فلنذكر من أعمال "ليوستاتس"، مدير الباليه بالدار بين عامي **1907** و **1936**:

"**النحل**": (**1917**) على موسيقى سترافينسكي **Scherzo fantastique** وداخل مناظر "ديتوما".

"**سيد اليزوأل** chevre-Pied (**1923**؛ بيبرنيه – ديتوما): مصنف رفيع جمع بين الطراز الإغريقي وأشكال القرن السابع عشر.

"**الليلة المسحورة**": (**1923**؛ شوبان وأوبير – باكست)، أحلام أطفال يلهون بين ألعابهم.

"**سيانج سبن**": (**1924**؛ **R .Piot – G .Hue**).

ومن إعداد "السيدة نجنسكا".

"**التلاقي**": (**1925**؛ على موسيقى من جاك إيبير).

"**مولد العود**": (**1925**؛ على موسيقى من "روسل لجولت" وبريانشون).

"**انطباعات من الميوزك هول**": (**1927**؛ بيبرنيه – ديتوما)، كما أن "فوكين" أعاد تقديم:

"**دافينس وخلويه**": بعد أن اعتمدها الأوبرا (**1921**) .. وحيث ظهر في دور الراعي للمرة الأولى، وعلى أنه في الليلة نفسها رقصت "بافلوفا".

"**الحورية**" **La Peri** (كليستين ثم ستاتس)، وبمجيء ليفار إنما يُرتفع بمقام **tonus** هذا النشاط .. وهو يتعجل سياقه، لقد ظهر اسمه لأول مرة بالملصقات الجدارية (الإعلانات) يوم **30** ديسمبر عام **1929** .. والمعروف أن السيد "روشيه" (مدير الدار) كان قد استدعى "بالانشين" ليقدم "بروميثيوس"، لإحياء ذكرى "بتهوفن"، فضلاً عن البلرينا "سبسيفتسيفا" للقيام بالدور الأول إلا أن "بالانشين" انتابه المرض فأشار إلى أن يحل "ليفار" محله، وفي مستهل عام **1930** اشترك ليفار في فرقة صغيرة ساهمت في حفلات "كوكران" بلندن (مع "بلانشين" و "كوكنو" والآنسة "نيكيتينا") ولكنه كان يغافلهم بين الفينة والفينة ليقدم بباريس دور "برومثيوس" .. ثم بانتهاء حفلات لندن انخرط في سلك الأوبرا مع السادة "تشيركاس" و "إيفيموف" و "دومانسكي".

و"**مخلوقات برومثيوس**": مأساة راقصة قامت على نص باليه "فيجانو" بفيينيا، عام **1801** (المعروف بنفس الاسم) وقد بدأ الفصل الأول – وهو المعد على صورة إيماء راقص في منتهى التعبير – في تباين صريح مع المشهد الثاني الذي قام على الراقص الكلاسيك إطلاقاً، وفي دخلات

متلاحقة تلك القوالب القديمة التقليدية، وقد وجدت الآنسة "لورتشيا" في هذا الباليه أحد أدوارها الفذة، وكانت عندئذ في قمة أوجها ككوكب لامع، هذا بينما الباليهات الآتية:

"**باخوس وآريان**": (**1931**؛ روسيل – شيريكو).

"**على شط البوريستين**": (**1934**، بروكوفييف – لاريونوف).

"**شباب**": (**1934**، قرر –جوديبسكي).

قامت على نظام المجموعات الصغيرة جدًا – من أدوار .. منفردة أو ثنائية، قاصرة على المشاهير، أما الرقص ذاته فجاء مصاغاً في قوالب كلاسيك معدلة أقصى تعديل، ومؤداة في حرية وخيال طليق، وكان "ليفار" يؤثر الصدارة لأدواره الخاصة، باذلاً نفسه في تحمس، معقدًا القوالب الأكاديمية، مضيفاً إليها زيارات وزخارف عويصة .. يتغلب عليها ببراعة وخفته، وكانت موسيقى هذه الباليهات يعوزها التوازن المعماري الذي يبحث عنه مصمم الرقصات، فإلى اضطرابها الأقصى المتعمد وإلى تبدلاتها الإيقاعية المستمرة كان لا يمكن أن يقابل تشكيلياً وبلاستيكياً سوى تشويهات اختيارية وغير معبرة.

وكان وجود الآنسة "سيسيفتسيفا" على رأس الفرقة بمثابة دعوة ملحة لاستعادة الأعمال ذات الطابع الرومانتي، فقدم من هذه:

"طيف الوردة" و "جيزيل"، وثبت ليفار حيال البلرنية العظيمة زميلاً له شأنه، إذ أخذ ينمي ويتبل التعبير الدرامي لدور "ألبرخت" حتى

أضفى على هذه الشخصية – (الاصطلاحية الثانوية بعد) – بروزاً ووجودًا أثار الجماهير، ولكن سرعان ما تركت الآنسة "سيسيفتسيفا" الأوبرا وآثرت عزله لم تقطعها سوى لتشترك في حفل بدار الأوبرا كوميك (يونيو **1935**) بعملين لفوكين هما:

"**مفيستوفالز**" (ليست – ناتالي جو نتشاروفا)

و"**بسيشيه**" (فرانك – بنوا).

إلا أن هذا العود الذي طالما تمناه الرواد لم يترك، آخر المطاف سوى أثر خيبة، وبان أن إطار الفرقة الكبيرة وحده يستطيع أن يضفي على هذه الفنانة الرونق اللازم، ومع ذلك فهى لازالت تعتبر أكبر اسم في دنيا الرقص في الوقت الراهن.

وإذا كانت الأوبرا قد عاودت تقدم "جيزيل" عام **1935** بمناسبة زيارة الآنسة "سمينوفا" كوكب مسرح البولشوي بموسكو .. فمنذ هذه الحقبة قد رقصت أيضًا هذا الباليه الآنسة "دار سونفال" .. هذه البلزنية الجميلة الضليعة الصنعة .. الضامرة الشاعرية، كما أن الآنسة "ديديون" قد رقصته أيضًا ذات مرة فكشفت عن شاعرية ورشاقة ملكتهاالرومانتية الجميلة [31] أما "سرج ليفار" فقد واصل "العود إلى الكلاسيك" مقدماً: "متتالية رقصات" من إعداد "كلستين"، عام **1913**، على صفحات من "شوبان"، مضيفاً إليها مأزوركة "لي

[31] - من دواعي الأسف أن تستبدل مناظر وأزياء "بنوا" ذات الأسلوب السليم الفني – بمناظر وأزياء السيد "ليريتز".

سيلفيد"(فوكين) ثم قدم "الديفرتيسمان" لتشايكوفسكي، عبارة عن مقتطفات من "الأميرة الناعسة" (بتيباه وإيفانوف)، ثم ثلاث هزليات راقصة على النمط الحر الخاص (بالكوميديا الإيطالية المرتجلة) .. مرحة، خفيفة قائمة مباشرة على الرقص الكلاسيك، مع استثناء أدواره الخاصة المعتمدة على الأسلوبالجروتسك، ألا وهى:

"**حياة بوليشينيل**" (**1934**، نابوكوف – برونا)، وفكرته مستوحاة من سلسلة لوحات مائية "لدوومنيكو تيبولا) بن "جيوفاني باتيستا" الكبير، وكان هذا الباليه مناسبة مواتية لإبراز مواهب الآنسة "ديديون" والآنسة "سيموني" ذات الأسلوب الباهر، السريع، المجيدة في شتى الأدوار على اختلافها، المرنة، الواثقة من نفسها من حيث المقدرة على التعبير.

"**سالاد**" (**1935**: ميلون – دران) من أروع آثار "سهرات باريس"، وقد جاءت مناظره من أجمل ما قدمت دار الأوبرا، فضلاً عما اشتمل من الأقنعة والأزياء التنكرية الرائعة؛ وقد لمع في الدورين النسائيين الآنسة "لورتشيا" والآنسة "سيموني" .. بينما، من ناحية الرجال انصب الأعجاب على "س. بريتي" الراقص "الراقي" الكلاسيك، الكامل، صاحب الآداء المتقن، اللامع؛ وكان يضفي على أدواره التعبيرية رقة روحية وسخرية موزونة محسوبة.

"**تجولات في روما**" (**1936**؛ صموئيل – روسو – ديكاريس). ثالث هذه الهزليات الراقصة.

ومما اتصفت به هذه الأعمال التوسع في دور الخورس (أي المجموعة) والتشكيلات عامة "وفي المتنوعات المعدة للأدوار النسائية، وكانت الموسيقات توحي بجو الأعياد والمهرجنات الذي يصلح سندًا لمثل المشاهد التهريجية، الحنونة الخيالية البهجية؛ وكانت الكوريجرافية تتبع هذا التيار الساخري العام في سهولة وغزارة جارفتين.

على أن العمل الذي قدمه "ليفار"، عام **1935** ويعتبر ذا دلالة خاصة في تاريخ الباليه هو:

"**إيكار**" (زيفر – لارت)، كان عودًا إلى الوحي القديم، ارتفع به حيث مجال البطولات، وقد أضفى "ليفار" (بالمشهد النهائي – موت إليكار) على التعبير .. بملامح وجهه نمواً جديدًا، وذلك بترجمته الفزع من الموت بايماءات عنيفة، تشنجية، قريبة من تلك التي تمثلها الأقنعة العتيقة، مضيفاً، هكذا، عنصراً جديدًا إلى درامية الرقص.

وقد نجم من جراء هذا الباليه أكثر من سوء تفاهم .. تولد عن غموض الأفكار وبلبلة الاصطلاحات، فقد اعتبره البعض باليه بلا موسيقى؛ إنما ما صاحبه – وان جاء موجزاً مختصراً سواء مقصدًا أو شكلاً – إلا أنه كان موسيقى بمختلف ابعادها الزمانية وإيقاعاتها بل وأفكارها اللحنية النغمية.

ومع ذلك ففي قصر الموسيقى على ضبط إيقاع الرقص .. تجاهل لدورها الأنشط ونصيبها الجوهري، أي اعتبارها من مجرد الجانب

الخارجي في حين أنها جزء من صميم الداخل: إذ أن لها نصيبها في التعبير الدرامي، أن الرقص والموسيقى – لما بينهما من قرابة وثيقة، ولارتكازهما على الايقاع، نفس الايقاع – لا يمكن أن يجاهلا بعضهما بعضًا أو يتنكرا لبعضهما، بعضًا، بل وقد لوحظ أن الموسيقى التي تفتقد اتصالها بالإيقاعات الإنسانية – تلك التي كانت أوزان الرقص تذكرها بها فيما مضى تميل إلى أن تصبح لعبة تجريدية ونشاطًا للعارفين تحجم عنه الجماهير، فالرقصة التي قد يروقها أن تتجاهل أمر الموسيقى لابد لها أن تبحث عن مضامينها الفكرية، وركائزها و "مبرراتها" عبر فنون آخرى: كاحياء لوحة ("الجريكو" لجان يورلان)، أو صور ورموز أدبية بإعادة الاتصال بما هو الالقاء الخطابي (برسيفون)، والحقيقة أن الموسيقى المقصود بها الرقص يجب أن تجيء وليدة تعاون وثيق بين رجل الرقص ورجل الموسيقى، كما لابد أن تتوفر لدى الأخير بعض صفات المرونة ... في الأسلوب كما في الفكر، وقبوله ضرورة الخضوع إلى نظام خارجي قد يجبره على التخلي عن روتينيات التأليف.

ولدينا ملاحظة أخرى: يبدو تماماً أن اللغة التشكيلية الخاصة بمصممي الرقص في تقهقر واضح بالنسبة لما كان يستعمل من مفردات وتراكيب "تبيباه" و "إيفانوف" .. وأيضًا "سان ليون"، صاحب "كوبليا"، وقريباً منا، الكوريجراف العظيم "ميشيل نجنسكا" و "بالانشين" الذين تربوا خارج مدرسة المسارح الامبريالية الروسية العظيمة وبعيدًا عن ألفة مجموعة الآثار الكلاسيك[32] ودفعوا دفعاً داخل

[32] ـ بمثابة فكر وعلوم عصر النهضة Humanites لأهل الباليه.

فرقة دياجيليف إلى سبيل البحث عن الطرائف وكل ما هو جديد، الواقع أنهم قد انتقوا ما انتقوا عبر مفردات وتراكيب المدرسة العظيمة متخلين عن الكثير، مضيفين إليها طرائف باهرة ماهرة استقوها – في حكمة – من خارج دنيا الباليه التقليدي، وهكذا فالرقص – حالياً – يواصل تكيفه الصعب مع الأشكال المعاصرة والأكثر تعقدًا الخاصة بالفنون الأخرى ... التي تلازمه في الباليه؛ ولكي يتآلف مع الموسيقى "الحديثة" لابد له أن يعدل في توازنه الإيقاعي .. وأن يروض ويطوع في اعتباراته الزمانية الإيقاعية.

وهكذا فالهزليتان الراقصتان المقدمتان، عام **1936**:

"**هارناسي**" (سمانوفسكي – إيرين لورنتوفيكز): وهو باليه باليه فولكوري.

و"**الملك العاري**" (فرانسيه – برينا) وقد علته مسحة ساخرة .. سرعان ما حل محلهما عملان أعدا وفق مبادئ "ايكار"، أي صنفت موسيقى كل منهما حسب إيقاعات مصمم الرقص .. ألا وهما:

"**داود المنتصر**" (**1937**؛ ريتي – فرنان ليجيه)

"**أنشودة الأناشيد**" (**1938**؛ هونجر – بول كولان)

وكان "ربتي" يصب اهتمامه على أن تؤكد آلات النقر تلازم الموسيقى والرقص فيما بين الحين والآخر وهكذا بقصور موسيقاه على مجرد دورها الإيقاعي جاءت كأنها لم تكن إطلاقاً؛ أما موسيقى "هونجر"

فقد أعوزها غزارة موسيقى "ريتي" وقوها التعبيرية .. فضلاً عن الجو الشاعري الشهواني .. الدافيء الخاص بتلك الصفحة التي أراد موضوع الباليه أن يتخيرها من بين صفحات التوراة .. ليقوم عليها على أن الديكور في الباهين لم يكنْ سوى ايحاء موجز موحش لحقبة من الزمن، كانت على نقيض ذلك .. مضربة في الأبهة والبذخ.

وعلى أن العملين التاليين:

"**الإسكندر الأكبر**" (**1937**؛ جوبير – لارت).

وأوريان وأمير الحب: (**1938**؛ شميث – برينا).

أعدا حسب موسيقى جاهزة، أي موجودة من قبل: الأول .. على موسيقى أوركسترالية "لجوبير" ترمز إلى الأبواب الأربعة لمدينة قديمة: مما أوحى إلى ليفار بأن يقسم حياة الإسكندر أربعة أقسام .. والثاني على موسيقى كانت قد وضعت لميمودرامة (أي تمثيلية ايمائية) لإيدا رونبشتين، وبينما جاءت كوريجرافية "الإسكندر" مقيِّمة للإخراج ومبرزة لدور الإسكندر .. اعتمد في الباليه الثاني – بخاصة – على الجو التصويري وعلى الجانب الوصفي لهذه الاسطورة الرقيقة حيث تعرِض النعمة الاهلية عن الحب المدنس.

ومن أعمال ليفار أيضًا:

"**بوليرو**" (**1941**؛ رافيل – ليريتز).

"**الحب الساحر**" (**1943**؛ دي فايا – إيف براير).

اللذين طوعا الطابع الأسباني في حرية .. إلا أن بطولة الراقصة المبدعة "ترزينا" للعمل الثاني فضحت أمر عدم التجانس.

"**ومتتالية بيضاء**" (**1943**؛ لالو – كاساندر) الذي قام تكوينه على "الرقص البحث"، بلا نص أدبي أو عقدة درامية؛ ففي أسلوب نابض بالحياة، فعال و "مسرحي" جاء الرقص – شكلاً – ملازماً للموسيقى – (موسيقى "نامونا")، غير مقترض من "لالو" سوى منسوج ايقاعتاته، غير عابئ – وإلى حد التناقض – بتأكيداتها وألوانها وعبيرها الأسباني النائي العتيد ...

ولنختم هذا العرض لآثار "ليفار" قبل عام **1944**؛ بمأساتين راقصتين كبيرتين هما:

"**الفارس والآنسة**" (**1941**؛ جوبير – ماساندر).

"**جوان دي زاريسا**" (**1942**: فرنير إجك – براير).

اللذين – رغم الاختلاف الكبير من حيث مصدريهما – يشتركان من حيث المناخ التاريخي، الأسطوري والروائي، ويمثل أولهما فارساً جائلاً ينازل ثلاثة فرسان ليخلص "أميرة أيلة" **biche** من أثر سحري حاق بها، وكانت هذه الفكرة لتمد كلا من واضعي الموسيقى والرقص بمشاهد غرامية، تصويرية، شعبية، حربية ... متنوعة، لكن الموسيقى أو الرقص لم يعتمدا على الاركيولوجية .. فلم ينصب سعي

ليفار في المشهد الأول .. على تطويع تفسيري للأيلة وإنما آثر فكرة تشكيلية توحي بالرشاقة، والحيوية النافرة .. في بهيمية متوترة رقيقة وعلى أنه في الفصل الثاني على رقص الرجال، وقد عهد بدور الأميرة إلى السيدة "سولانج شفارتز"، وهى راقصة دقيقة، مجيدة، تمثل على أحسن وجه الأسلوب السريع، أطرافها حادة متينة، توازنها لاتشوبه شائبة، أداؤها من اسلم وأدق ما يكون وشخوص ذراعيها طبيعي رشيق، وقد عرفت كيف تضفي على صنعتها المتقدمة عبراً حياً رقيقًا، فلقد أحالت بخفتها وجاذبيتها عملًا متخلف الملامح مثل "كوبلينا" إلى عمل مشرق خفاق.

وأما باليه "**جون دي زاريسا**" فقد قدم شخصية "دون جوان" من إقليم بورجونيا بالعصر الوسيط: عربيدًا، فاسقاً، مجرماً يموت بعد أن يسحقه وخز ضميره، راح "ليفار" يحاول التوفيق بين المذهب التعبيري الألماني والأسلوب الاكاديمي، ومن الفقرات الممتازة به، الصراع مع الفارس العملاق ومشهد اغراء الدوقة في أثناء صلاتها، وحفل البلاط، كذلك نجح استعراض المهرجين الجائلين **Baladines** وهو يمهد لحركة ظريفة طريفة بالستار يعترضون طريقه بوساطة غلالة شاحبة رقيقة.

وكانت الجوقة في تجدد مستمر، تبرز من بينها مواهب فنية، تنبئ بالكثير .. من أمثال: "رينيه جانمير" و"مادلين لافون" و"كوليت

مارشان" و"دنيز بورجواه"، و"جاكلين مورو" وزملائهن، "رولان بتي" و"روجيه فنونجواه" و"جيان بابيليه" ممن يعدون حالياً بين ألمع الكواكب.

وإذا كان سرد سلسلة أعمال "سرج ليفار" قد طال بعض الشيء إلا أن هذه تقرر موهبته الخلاقة وشتى سماته المميزة، وفي مقدمتها ميله للشخصيات المنعزلة، المتصارعة مع قدر قاس، غير رفيق، كمقابل لمزاجه الدرامي، لقد ظلت طويلًا باليهاته مثل "إيكار" و "داود المنتصر" و "إينياس" و "الفون" .. مجرد مناسبات لصراع شخصية وحيدة، تتغاطى عن أدوار شتى الزملاء أو تقصرها على حدها الأدنى، لكنه قاوم هذا الميل في بعض أعماله مثل "حياة بولينشبل" و "سالاد" (وان ظل دوره بها منفصلاً عن الحدث، أي مضافاً إليه أكثر من ممزوجاً به)، أو في مأساتيه الراقصتين: "الفارس والآنسة" و "جوان دي زاريسا" حيث زاد بعض الشيء استعمال المجموعات الصغيرة، وعلى أنه قد أقر بأنه قد تردَّد طويلاً أمام استعمال مجموعات الجوقة، حارماً هكذا تكويناته من الغزارة والسعة والتنوع التي كان "ماسين" – على نقيضه وفي الآونة نفسها – يضرب بها مثلاً أخاذاً، في بعث "تشكيلاته الأوركسترالية" الرائعة.

على أن آخر انتاج السيد ليفار أخذ يشف عن اهتمام أكبر بالنسبة لنظرته إلى الأدوار النسائية؛ حيث سار يحطم كل ما كان صلباً، حادًا، ونافراً في أسلوبه الكوريجرافي في أيام "سبسيفتسيفا" الرومائتية

الوديعة أو "ديديون" الرقيقة المرنة [33]، لكنه لوحظ أنه في نفس الوقت كان يتعمد التوجه نحو صعوبات الصنعة والتعقدات الشكلية العويصة.

فإزاء مفرداته وتراكيبه الكوريجرافية المحصورة لحد ما كان يسرف بعض الشيء في استعمال الأشكال التي تتطلب قسطاً كبيراً من الفتوة: كالدورانات على عنق القدم وأزمان الدوران .. على حساب "الباتري" أي زخرف الرقص الأول، الذي يقتضي النقاوة الحادة في الأسلوب، كما أنه قد عكف – بخاصة – يبحث عن أشكال جديدة وذلك بتعديله بل بتعقيده – الأشكال الكلاسيك وعلى الأخص "الأرابسك" التي ذهب يغير خطوطها الأساسية.

وباستثناء "متتالية بيضاء" فقط .. فلعل جميع باليهات "ليفار" قصصية، أن الصور والاستعارات والتلميحات وما شابه ذلك لا يتفق مع مزاجه؛ وحيال نص أدبي فالعناصر الايجابية، الوضعية – أو بقصارى القول، القصة – أكثر من الرمزيات الشاعرية الغناء هى التي تستحوذ على اهتمامه ويروقه أن يقدمها، وهذه الفقرات "المادية" إنما يمثلها عن طريق مجموعات صغيرة مكونة ومطورة على نمط قوي، فحل، بل وصاخب، يسمو به حذق المؤدين، ولكن مهما بلغت من جاذبية رقصات المشاهير، تلك التي تهيمن بحدة على اهتمام النظارة (وعلى حساب صروح المجموعات الجامدة المهملة في غالب الأحيان) فإنه لا يجوز أن تنسينا ضرورة تنظيم وتعميم حركات الكتل البشرية، فالمصنف

---

33 - لعل إلى الرقصات التي يعدها

– هكذا – كثيرًا ما يفتقر إلى "مؤخرات"، ويتمنى المرء لو أن هذه المجموعات الصغيرة التي تترجم في الواقع ما في الموسيقى من نغم شجي .. يقابلها تصميم عميق، تصميم مجموعات أغنى وأوسع دراية، توازي تعقداته واسقاطاته المتلاحقة المتراصة توزيع الموسيقى الأوركسترالي، فعلى هذا النحو – في الحقيقية وواقع الأمر – ينتظم ويتكامل "الكونترا ابونتا المرئية" وهو المرمى الأعلى، بلاشك للفن الكوريجرافي.

وهنا تبقى كلمة عن موهبته كراقص، عن المكانة المادية لأدائه، عن أسلوبه الخاص الذي جدد الأشكال الكلاسيك الكبيرة في "جيزيل" وأضفى على رقصاته الجديدة الطريفة تلقائية حية هى من سمات الشخصية المهيمنة الفذة.

ولاشك أنه لم يكن في الإمكان مطالبة مثل "ليفار" بالأسلوب الكلاسيك الكبير متقناً إلى حد ذلك التزمت الذي كان زميله "بريتي" يضرب به أروع الأمثال ! وإنما بمزايا أخرى – فعالة أيضاً – كان "ليفار" يفرض نفسه، كانت تمكن في نفس هذا الفنان قوة طبيعية وتحمس لفنه وثقة .. جارفة على أرفع مستوى فضلاً عن ثراء شخصي نادر، فالرقص بالنسبة له لم يكن أبداً مجرد تمرين أو تدريب على أداء شكلي: إنما التعبير المتوقد عن حركة داخلية، يترجم بأشكاله الكلاسيك أو المبتكرة عن فتوة مزاج درامي، عن انطلاق انفعال داخلي يحلو له أن يجابه الصعاب التي قد تعوق سبيل الابداع الفني.

أما عن "ا .ا **فلين**"_ بالاوبرا فقد قدم عدة باليهات صادف واحد منهما على الأقل، نجاحاً يذكر وهو:

"**لاجريدزي**"_(تومازي – دينيمون): حكاية خيالية عاطفية، حافلة بالمرح والحساسية، ترجع إلى عهد نابوليون الثالث .. وفي الواقع أنه لم ينقصْ هذا الباليه ليتألق تماماً سوى راقصة رومائيتية حقة.

"**لعب أطفال**" (بيزيه – دريزا) قام برقص هذا الترفيه الخفيف صبية وصبايا فصول مدرسة الرقص بالأوبرا.

بينما أول ما أعد "**تشركاس**" بالأوبرا – كوميك، تعيينه راقصاً أولاً عام **1934** بعد الحفل الخالد الذي قدمه مع السيدة "سولانج شفارتر":

زهور الربيع: على موسيقى "تشايكوفسكي".

ثم بعد أن عين مشرفاً أولاً قدم حوالي عشرة أعمال أسلوبها الكلاسيك الفني .. رشيق، رفيع، رقيق، .. نئكر منها:

"**أجمل عذارى القرية**" (تومازي – هلليه).

"**أمي الاوزه**" (رافيل – ليريتز).

"**خف من الفراء**" **La Pantoufle de Vair** (دلانواه – شانتال).

الباب العاشر

وجوه جديدة (1946 ـ 1948)

باليه الشانزليزية:

لعل حدث السنوات الأخيرة هو ظهور فرقة باليه "رولان بتي) فمدفوعاً بحمية طموحه، تواقًا إلى استبدال دوره كمؤدي مقابل دور المبتكر الخلاق – ومتغاضيًا عن كل حرص "باهت معتاد" ..

جمع "رولان بتي" شمل بعض الزملاء وكون فرقة، وعلى أن "بوريس كونو" – الذي التقينا به سالفاً، متعاونًا مع دياجليف – كان ليمد هذه الفرقة بخبرته وبدعه وتراكيبه، وهكذا قبل شهور قليلة كان جميعهم قد أعدوا من الأعمال .. ما عرفوا كيف يفرضوها .. بفتوهم وحماسهم وكدهم المتصل: فكافة هواة الباليه قد شاهدوا:

"**الجائلون**" (سوجيه – برار).

"**مخطوبة الشيطان**" (هيبو – مالكيس).

"**وجبة بين الأزهار**" (لانر – ماري لورنسان).

"**آنسات الليل**" (فرانسيه – فيني).

"**ليذهب إلى الجحيم**" (روزانتال – دران).

"**لعبة ورق**" (مناظر: ب. روي).

"**مرآة آدم**" (ميلو – دلفو) الذي أعدته "جان شارا" بناء على تكليف من "رولان بتي".

وكانت بحق، هذه الفرقة حقل تجارب كوريجرافية، أتاحت إلى الجماهير مشاهدة أول إنبثاق للفيف من أروع ممثلي فن الرقص في الوقت الحاضر .. أمثال: "بابيلية" و "فنونجواه" و "الجاروف" و "رولان بتي" نفسه و "أيرين سكوريك" و "رينيه جانمير" و "نينا فيرو بوفا" المعدومة النظير، وبهؤلاء اتصل من جديد خيط التقاليد حياً جريئاً، متنوعاً – ذلك الذي يدفع بفن الباليه إلى صدارة الحركة الفنية، وفي كافة الاتجاهات حيث نمارس محاولات الحاضر وأبحاث المستقبل، وعلى أنهم، أحياناً، بتفاديهم الباروك والمذهب الجمالي للصرف (أي الإسراف في التزويق من ناحية والتعليل من ناحية أخرى) كانوا يصيبون المرمى مباشرة، بالغين الشاعرية النقية البحتة والسمو الحق.

وسيبقى حيًا في الذاكرة الجماعية كل من:

"**موعد**" حيث تستضيء واقعية "بريفير"، وتتلألأ.

"**الشاب والموت**" الذي تخيله "جان كوكتو" حيث بدأ الثنائي "جان بابيليه" و "ناتالي فيليبار" لا يعلو عليه سواه.

إعادة "لاسيلفيد" الذي بعثه من قبره الرومانتي شاعرية "نينافيروبوفا" ذات الأسلوب النقي الإشعاعي.

وأخيرًا فإلى هذه الفرقة أيضاً يرجع فضل كشف اسم وموهبة السيد "أوريللو ميلوس" في فرنسا بعد أن استدعته من إيطاليا .. الذي حذا مسلكاً عسيرًا في مصنفه:

"**صورة دون كيخوت**" (بتراسي – كيوج) حيث بدلاً من أنه يصف استطراد حدث .. حاول أن يوحي بأحلام وآلام وحماسيات بطل، وآثر ألا يكون "قصاصاً" فقام الباليه على التلميحات والاعارات المتلاحقة، كان مجددًا في إصرار .. يتجنب سواء تراكيب دياجيليف أو النماذج التقليدية؛ وبذا قد حدد خطوة جديدة إلى الأمام [34] .

(**ب**)"**باليهات مونت كارلو**".

منذ وضعت الحرب أوزارها، أراد مسرح الأوبرا والباليه بمونت كارلو الشهير أن يعاود سيرة حفلاته العظيمة، فعهد بالإشراف على فرقة الرقص الجديدة إلى السيد "سرج ليفار" الذي كان وقتذاك مبعدًا عن الأوبرا، فكان ان اجتذب إلى الإقليم رهطاً من الراقصين اللامعين، ومما يجدر ملاحظته أن أغلب هؤلاء كانوا من بين خريجي ستوديو السيد "بوريس كينازيف" الراقص، والمصمم، والأستاذ الكبير، فإلى تعليمه الخاضع في أقصى دقة إلى المبادئ الاكاديمية، المستضيء بالحس الملحوظ بالقوانين الجسمانية الخاصة بالتوازن والحركة، يرجع امتيازكم وكم من

---

[34] ـ واصل عمله كمصمم في "أوبرا روما" و "الاسكالا دي ميلانو" .. حيث قدم "جنون رولان" (بتراسي – كازوراتي) و "لعبة ورق" (شترافينسكي جوتوزر)، أولهما على طريقة الكوريودرامة العتيدة .. والآخر تجريدًا، نجح أروع نجاح !.

نجوم اليوم، نذكر منهم: "ألجاروف" و "سكوراتوف" والآنسة "شوفيريه"، وعلى أن الذي يمكن أن يقال بالنسبة لهذه الراقصة أن السيد كنيازيف قد استبدل تماماً اسلوبها الأدائي بغيره، "خالقاً" منها الفنانة العظيمة التي يشار إليها حالياً بالبنان، ثم انضم إلى هذه الصفوة أعضاء ممتازون آخرون من أمثال السادة: "كاليوني" و "ترائيلين" و "أودران" والآنسات "كاسيني" و "آداباش" و"شارا" ...

وهكذا، في خلال "موسمين" مدفوعاً بحمية الإبداع ومستعيناً بهذا اللفيف الرائع من الفنانين أعد السيد "ليفار" بين كبيرة وصغيرة ما لا يقل عن عشرة أعمال نذكر منها:

"**دراما موسيقية**" (باخ – كاساندر)، وهو "باليه تجريدي" حيث الحدث يتضاءل إلى عقدة هيكلية، مجرد تبرير لدخلات وتشكيلات الأفراد والمجموعات ... في حين أن مظهر الديكور (الذي مثل مبنى مبسطاً في طراقة) أو الطابع "الشكلي" للموسيقى قد حملا الخيال حيث الأشكال البحتة .. وأوحيا إلى الكوريجرافية خطوطها الزاهدة البسيطة الهادئة.

و"**شوتا روستافللي**" (تشرينين – هونجر وهارساني – نيبووشيرفاشدزيه) على نقيض الباليه السابق، فقد صمم ليفار هذا الباليه بفصوله الأربعة التي شغلت برنامج السهرة بأكمله راوياً أسطورة جيورجية حربية، قديمة، حافلة بالمغامرات والغراميات، فلنذكر منه بخاصة ثاني تابلوه الشاعري، المكرس للرقص النسائي، وهو فصل الأميرات ثم الثالث الذي على نقيضه جاء خشناً بطولياً ملحمياً، يتلألأ في معركة حربية، كله قفز ووثب

ودوران على الأرض وفي الفضاء .. مما تناقس في أدائه: السادة "كاليوني" و "أجاروف" و "سكورانوف" تاركين العنان لكل ما هو قوة وحذق وتألق، غير عابئين باعتبارات أسلوبية ما !

وكانت دار الأوبرا قد استدعت "جورج بالانشين"، فقدم بها خلال موسم **1947** أربعة أعمال هى:

"**سرناد**" (تشايكوفنسكي – أ .دلفو).

"**أبولون موزاجيبيت**" (سترافنسكي – أ. دلفو)[35].

"**قبلة الجنيه**" (سترافنسكي – أ هاليكا) من ربوتوارها الأمريكي.

"**قصر من الكريستال**" (مناظر: ليونورفيني)، أعده على سمفونية "بيزيه".

وسواء هذا الباليه أو باليه "سرناد" فكل منهما مثل رائع للباليه "التجريدي" والباليه الموسيقى، حيث الرقص – بعيدًا عن كل قصة درامية أو فكرة تصويرية – يعرض فقط لترجمة الموسيقى؛ فبين الحين والآخر، ومن خلال التشكيلات الجماعية، يؤدي الكواكب ما هو براعة وتألق .. أشبه بآلة الأوركسترا المنفردة المنطلقة، كما أثار الإعجاب: التنوع في الابتكار وترتيب الأشكال، والسلاسة الهوائية الانسيابية في الرقص، والخفة المختالة اللامعة في الحركة، غير أن الافتقار إلى "العنصر

---

[35] - وهو من ربرتوار "الباليهات الروسية" كما أنه قدمته – أيضًا متروبولنيان أوبرا بنيويورك، فيما بعد.

الزخرفي، كان يخل بالتوزان الأساسي الجوهري، الذي هو سمة الباليه الحديث.

وفي هذه الباليهات، وبعض الأعمال من الربوتوار مثل "جيزيل" خاصة .. ظهرت الآنسة "تماراً تومانوفا" كضيفة شرف يراقصها تارة السيد "كاليون" (المدعو هو أيضًا) وتارة "روجيه ريتز" أو "ميشيل رينو" كما كان يلمع بجانبها جيل جديد من البلرينات هن كالآنسات "لافون" "ومورو" "وبورجواه"؛ وقد وفق بالانشين في "سرناد" إلى إسمين سرعان ما بسم لهما المستقبلي، هما: الآنسة "جربموان" والآنسة "بسي".

وهنا أعيد بليفار إلى الأوبرا .. فقدم:

"**السراب**" (هـ .سوجيه – كاساندر)؛ ولكي بوحي السيد كاساندر – (وهو واضع فكرة الباليه أيضاً) – بفكرة عزلة النفوس فقد رأى أن يقدم الإنسان وخياله (أي وظله) وهذا بينما السيد ليفار راح يقسم الموضوع إلى مراحل، وكوريجرافيته إلى دخلات، ناقلاً هكذا الصورة الرمزية إلى العالم الملموس الحسي، حيث يتلاشي – بعض الشيء – الخيال المتطرف وسرية هذا الرمز الشاعري الغامض الغالق، على أنه في هذه الباليهات، مرة أخرى، لوحظت أولوية الرقص المنفرد ورقص المجوعات الصغيرة جدًا حيث تفاني الابداع "الليفاري".

وهكذا ... عبر صروح المجموعات والكتل، "يتترجم" ثراء الموسيقى بتشعباتها وتعقداتها الأوركسترالية العديدة.

(د)"باليه" سادلرز ويلز

جد ملحوظ نمو الباليه في إنجلترا، حيث يلحق بتقاليد مسرحية قديمة غنية .. مبدلاً معدلً فيها أولاً بأول ! وباليه "سادلرز ويلز" – وإن كان وليد مساع خاصة – مساعي الهواة والأثرياء من محبي الفنون؛ إلا أنه قد تقرر – الآن – مصيره "الرسمي" كما أنه ينحو ليصبح عنصراً ضخماً في الحياة الفنية الانجليزية بل وفي انتشار الوعي الفني الحالي بوجه عام.

وكانت هذه الفرقة قد جاءت باريس، بمناسبة الدولي عام **1937** فقدمت "شطرنج" (**checkmate**): (بليس – كوفر – دي فالوا).

"**حياة عربيد**" كوريجرافية "نينيت دي فالوا".

"**واجهة**" (**facade**): مسلى، ضاحك : لفرديك اشتون.

"**المتزلقون**" رشيق، غاية في المهارة، لفردريك اشتون أيضاً .. وقد أعجب الجمهور بالمصنفين ... كذلك برزت أسماء : "هارولد ترنر" الدقيق، المتقن الدوران، والآنسات: "باميلا ماي" "وجون براي" و "ميري هونر" "واليزابث ميلر" ...

ثم عاودت الفرقة المجيء إلى باريس مرات ومرات، مؤكدة في كل مرة رسوخاً وتطوراً ملحوظين، فقدمت:

"**هملت**" (**1942**، تشايكوفسكي – روبرت هليمان).

"**معجزة في الجوربالز**" (**1944**، أ. بليس – روبرت هليمان).

"**سوناتا دانتي**" (**140**، ليزت).

"**متنوعات سمفونية**" (**1946**، فرانك).

"**مشاهد باليه**" (**1947**، سترافنسكي).

وقد أعد "فردريك أشتون" هذه الأعمال الثلاثة حسب النمط "التجريدي" المحبب إلى نفسه؛ وكلها تشف عن طاقة إبداعية عظيمة يغذيها، في نفس الوقت، الخيال الخصب والالمام بدنيا الأشكال، كما أنها تنم عن كل وعي بأصول تحريك الكتل البشرية وعن إحساس موسيقى مصقول.

ولعل خير ما يثبت حيوية الباليه الانجليزي الحديث إلحاق هذه الباليهات مما ذكرنا بموكب الأعمال العظيمة المعاصرة، وأخيراً فهذه الأعمال – وعلى الأخص – استعادة بعض الروائع الخالدة مثل "بحيرة البجع" أو حسناء الغابة الناعسة قد سلطت الأضواء على موهبة رفيعة فذة هى موهبة الكوكب "مارجو فونتين" وعلى أسلوب رائع هو أسلوب الآنسة "مويرا شيرر" والآنسة "فبوليت إلفين" (بروكو هوقا).

(ي) من هنا وهناك:

ورويدًا رويدًا ها هو مجرى الزيارات والتبادل الدولي يعود إلى حاله فها هو ذا الباليه الروسي – للكولونيل دي بازيل – الذي يرجع تأسيسه إلى عام **1935** – يزور أخيرًا باريس – للمرة الأولى – .. فيقدم أهم ما يقدم عملين كبيرين من ربرتواره هما:

"**السمفونية الخيالية**" لماسين

و"**باجانيني**" لفوكين.

وعلى رغم ما قد لوحظ على العملين من نقص مادي أو فني فالعملان يقرران مواهب واضعيهما الإبداعية وعظيم طموحهما، وقد قدمت الفرق – أيضًا.

"**الإبن الشاطر**" (بروكوفييف – ج. روأو) في تقديم جديد للراقص الكوريجراف "ليشين"، احترم لحدما أسلوب الأصل.

و"**البيكولي**" (روسيني – جونتشاروفا – كنيازيف) وهو باليه مرح، خفيف، رائع من حيث تطويعه الفني للواقع الراهن في الحياة (**Stylisation excellente**).

لنذكر أيضًا عودة "برونيسلافا نجنسكا" إلى باريس ... على رأس "باليه مونت كارلو" حيث قدمت عملين هامين هما:

"**متنوعات لبراهمس**" (مناظر: م فرتيس): وهو باليه موسيقي، بارع في تكوينه الكوريجرافي.

و"**لوحات في معرض**" (موسورجسكي – ب. أرانسون) أكثر أصالة، بل ودلالة على طابع المبدعة الشهيرة، صاحبة "أفراح" (أي "نجنسكا")، فضلاً عن:

"**كونستا نزيا**" (شوبان – رافلينج) وهو أيضًا باليه موسيقي، "بلانشيني" للغاية ولا عجب .. فقد صمم رقصاته "وليم دولار" تلميذ "بلانشين" وقد كشفت هذه الباليهات للبارسيين عن موهبة نادرة المثال، هى موهبة الآنسة "روزيلا هايتاور"، البارلينة الأمريكية، المثقفة في الولايات المتحدة ... وهى بدون أدنى شك، من ألمع بلرينات عصرنا.

ولما كان، في الوقت الراهن، من المحال أن يتغاطى كتاب باليه – مهما تواضع حجمه – أمر الباليه الأمريكي ... يبقى أن نتمنى "الباليه ثياتر" و"بخاصة" **فانسي فري**" الذي أعده "جيروم روبنس" وفرقة "أ. تيودر" بكواكبها ..... : "أليسيا ألونزو" و "تورا كاي" و "ماري إلن مويلان" و"جون كريزا" و "جيروم روبنس" نفسه .

فهرس الكتاب